

TENSÕES NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA: VIDA SOCIAL E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

Tensions In Manuel Bandeira's Poetry: Social Life And Literary Representation

ROSICLEY ANDRADE COIMBRA

Universidade Federal de Goiás (PIPD/Capes)

E-mail: rosicleycoimbra@yahoo.com.br

Resumo: O artigo propõe analisar alguns poemas de Manuel Bandeira (“Poema do beco”, “O cacto”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “O bicho”) buscando enfatizar as tensões entre vida social e representação literária. Nossa intuito é ler os poemas como produtos de conjunções históricas, isto é, construções que literariamente apontam um esforço de um Brasil tentando a todo custo se adaptar ao padrões da modernidade. No entanto, nesse processo, uma série de impasses surge incessantemente. Percebemos, então, que os poemas selecionados são perpassados por essas tensões e nos possibilitam lê-los como uma acurada reflexão sobre a realidade e um processo de modernização que traz no seu bojo exclusão, impasses e desumanização.

Palavras-chave: 1. Representação literária; 2. Tensões; 3. Brasil; 4. Modernização; 5. Excluídos.

Abstract: The article proposes to analyze some poems by Manuel Bandeira (“Poema do beco”, “O cacto”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” and “O bicho”) seeking to emphasize the tensions between social life and literary representation. Our intention is to read the poems as products of historical conjunctions, that is constructions that literary point out an effort by a Brazil trying at all costs to adapt to the standards of modernity. However, in this process a series of impasses constantly arise. We realize then that the selected poems are permeated by these tensions and allow us to read them as an accurate reflection on reality and a process of modernization that brings with it exclusion, impasses and dehumanization.

Keywords: 1. Literary representation; 2. Tensions; 3. Brazil; 4. Modernization; 5. Excluded.

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

Manuel Bandeira, “O martelo”

I

Os versos de Manuel Bandeira que figuram como epígrafe neste texto possuem a intenção de esboçar um possível caminho para se adentrar sua poesia. Este caminho consistirá em partir dos “elementos mais cotidianos” para se chegar ao núcleo duro de sua obra, uma espécie de protoforma. Para tanto, esse *cotidiano* configurado pelo poeta (e por vezes louvado pelos críticos) deve ser visto com alguma suspeita. Sob a aparente simplicidade dos poemas orbitam elementos que apontam para tensões que o poeta tentou resolver – ou equilibrar – dentro de sua poesia.

102

No caso dos versos acima, percebemos que a dureza das rodas do trilho é contraposta aos elementos cotidianos salvos pelo poeta em sua memória. Temos, nesse caso, a coexistência de dois tempos: o passado e o presente. Já o poeta se coloca num território limítrofe, requerendo para si uma posição de guardião, não da cotidianidade, mas de elementos que valeriam a pena ser salvos pela memória.

As rodas encarnam a imagem da modernidade, ou melhor, do progresso que não cessa seu percurso, atropelando tudo e todos que estão pela frente. Os trilhos podem ser vistos como a imagem do tempo, sempre em frente, irrefreável; já as curvas poderiam ser lidas como os impasses a serem contornados ou superados pelo progresso. O poeta se coloca justamente na curva, lutando contra a intransigência do tempo e a rudeza do progresso que tudo arrasta ao esquecimento. A adversativa que inicia o segundo verso (“Mas eu salvei...”) indica uma oposição, mas também uma forma de resistência contra a dureza das rodas nos trilhos. Podemos ver nessa imagem uma forte tensão entre o moderno e o antigo, ou melhor, uma tentativa de convivência de elementos distintos dentro de uma mesma realidade; os elementos do cotidiano, sobre os quais o poeta fala, buscam insistentemente coexistir em meio ao ranger inexorável das rodas nos trilhos com seu ritmo frio e intenso.

A poesia de Bandeira seguiria a mesma direção que as rodas nos trilhos, pois o poeta não está parado no tempo, mas fazendo pequenas paradas nas curvas para observar. Entretanto, seu olhar não está direcionado para frente, mas, como o anjo da história de Walter Benjamin (1994), voltado para trás. Nesse sentido, sua obra busca trabalhar nos intervalos, nos lampejos de iluminação oferecidos por um cotidiano que aos poucos vai sendo descharacterizado e engolido pelo progresso. O cotidiano vai perdendo seus contornos e tendo seus rastros apagados, transformando-se em passageira lembrança. Assim, o olhar do poeta busca salvar de todo esse naufrágio não o que é “humilde” no cotidiano, mas o que é necessário e faz parte da vida, ou seja, a própria vida. O poeta lança um olhar sobre a condição alienante da modernidade que transforma o próprio cotidiano em algo estranho ao indivíduo. Em outras palavras, o poeta não quer salvar o presente, pois este não existe, mas sim, aquele passado que é parte da identidade de uma coletividade que agora vai se transformando em massa.

Ao propor um caminho de leitura para a poesia de Manuel Bandeira, Antonio Cândido e Gilda de Mello e Souza destacaram que, dentre os vários modos de se ler a obra do poeta, haveria dois caminhos: um que “adere estritamente ao real” e outro que procura subverter o real “por meio de uma deformação voluntária”. Tanto em um quanto em outro, o Eu seria o elemento unificador dos dois polos, “fundindo os opositos como manifestações da sua integridade fundamental” (Cândido; Mello e Souza, 2009, p. 9).

103

Dentro da primeira possibilidade, de aderência estrita ao real, os críticos salientam a capacidade de Bandeira em “dissecar o elemento decisivo, para fazer [...] poesia ‘desentranhada’, no sentido em que o minerador lava o minério para isolar o metal fino”, ou seja, a capacidade do poeta extrair poesia de uma situação ou acontecimento prosaico, cotidiano, aparentemente sem importância. Em outros termos, Bandeira teria “o tato infalível para discernir o que há de poesia virtual na cena e no instante, bem como o poder de comunicar esta iluminação” (Cândido; Mello e Souza, 2009, p. 10). A essa capacidade do poeta, os críticos em questão chamaram de “senso do momento poético” (Cândido; Mello e Souza, 2009, p. 11).

O caminho apontado por Cândido e Gilda é válido e coerente para ler a obra de Bandeira, desde que ressalvadas as limitações, como o fato de se utilizar elementos biográficos e chaves fornecidas pelo próprio poeta sobre sua obra para esboçar percursos de leitura. Tais elementos são pertinentes, mas corre-se o risco de auratizar a obra de tal forma que se acabe por obstruir outras possibilidades de leitura. Foi

pensando nisso que optamos por analisar alguns poemas para tentar descobrir como o poeta transfigurou flagrantes do cotidiano, extraíndo-lhes um “momento poético” cujo significado extrapola o prosaico. Com isso, o poeta consegue atingir um grau de poeticidade a partir de tensões oriundas de dois polos, a saber: vida social e representação literária.

Apesar de grande parte de sua obra ter tomado emprestado elementos de sua própria biografia, com os quais dialogou intensamente, Bandeira conseguiu encontrar uma linguagem própria dentro da literatura brasileira. Mas, apesar disso, não devemos nos apoiar somente em elementos puramente biográficos para estabelecer uma chave de leitura para sua obra. Nesse sentido, valem as palavras de Adorno quando ressalta que “o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” (Adorno, 2003, p. 66). As questões de ordem afetiva, como as vivências e as emoções, só se tornam importantes a partir do instante em que recebem um tratamento estético e são alçadas ao universal. De certa maneira, é isto o que Bandeira faz ao se apropriar de elementos de sua própria biografia. O poeta configura tais elementos de maneira a torná-los apenas mais um na composição de seus poemas. Por esta perspectiva, é inegável a referência ao social, elemento tão importante quanto o biográfico, mas, conforme Adorno, essa referência “não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (2003, p. 66). Por fim, Adorno arremata dizendo que, “[c]onceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (Adorno, 2003, p. 67).

Seguindo as reflexões de Adorno podemos afirmar que, buscar na biografia do poeta uma chave para interpretar sua obra pode ser demasiado ingênuo e genérico, uma vez que se ignora o elemento social, bem como as tensões de ordem estrutural que o poeta buscou trabalhar no interior do próprio poema. Consideremos como exemplo e início de percurso o “Poema do beco”, um dístico datado de 1933, porém publicado em 1936 no livro *Estrela da manhã*:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco.
(Bandeira, 2009, p. 150)

Sobre a concepção desse poema Manuel Bandeira afirmou, em seu *Itinerário de Pasárgada*, que ele se deu por ocasião de sua mudança do morro do Curvelo para a Lapa. Em sua nova morada, o poeta “*podia eu contemplar a paisagem*, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas *por dentro dela*”, retendo os olhos no “becozinho sujo [...] onde vivia tanta gente pobre” (Bandeira, 1997, p. 342, grifos nossos). Mesmo tendo como motivo a mudança de casa e a nova paisagem, não podemos ficar restrito a essa única informação, pois corremos o risco de ler o poema sob a chave do desencanto com a nova moradia. Podemos sim tomar alguns desses elementos para justificar um percurso de análise, porém, como afirmou Candido e Gilda, os elementos da psicologia individual são apenas motivos da personalidade literária do poeta, uma voz que se apresenta nos poemas, “traçando o contorno de um personagem” (Candido; Mello e Souza, 2009, p. 14).

Sendo assim, tomemos como ponto de partida a ação de “*contemplar a paisagem [...] por dentro dela*”, conforme citado pelo poeta, como um dos impulsos que o levou a escrever o “Poema do beco”. O ato de contemplar a paisagem sugere uma ação muito distante da realidade, imagem demasiado romântica por sinal. No entanto, no poema, o olhar do poeta é retido pelo beco, que é uma realidade mais próxima e real. Indo além, podemos dizer que o poeta percebe as contradições de uma paisagem que só aparentemente se mostra harmônica e calma. O motivo para escrever o poema deve ser visto como um impulso na tentativa de configurar aquela situação dada. Assim, o poeta manifesta o seu “sentimento de solidariedade com a miséria” (Bandeira, 1997, p. 342), estabelecendo um laço de empatia com aqueles que lhe estão mais próximos.

105

Em termos estruturais o poema carrega uma tensão. O primeiro verso, longíssimo porsinal, termina como uma interrogação, sugerindo (melancolicamente?) o questionamento do poeta acerca da necessidade de se contemplar uma paisagem como aquela. Já o segundo verso, iniciado por um travessão, como se fosse uma resposta, é extremamente curto. Há uma secura na concisão desse segundo verso, acentuada pela sonoridade da palavra “beco”, composta por uma bilabial /b/ e uma velar /k/, sugerindo não só a secura da vida naquele lugar, mas a imagem de beco estreito e sem saída. Além do mais, a vogal o de “*beco*” foneticamente tem som de /u/, o que enfatiza a ideia de escuridão, sujidade, entre outras imagens negativas¹. Muito di-

¹ Seguimos algumas das considerações de Alfredo Bosi sobre o “som do signo”, quando afirma que a vogal /u/, “grave, fechada, velar e posterior” integraria signos que evocariam “objetos igualmente fechados e escuros; daí por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte” (Bosi, 2004, p. 56).

ferente é o que encontramos em “*linha*” e “*horizonte*”, presentes no primeiro verso. Estas palavras carregam certa harmonia sonora graças aos sons das consoantes alveolares /l/ e /z/ e das vogais nasais /í/ e /õ/, evocando a ideia de extensão, prolongamento e suavidade.

Desse modo, o poema transmite um sentimento de inquietação ao trazer imagens tão contraditórias como “*linha do horizonte*” e “*beco*”. Certamente, isso cria uma tensão, uma vez que são imagens que se opõem em dois sentidos: sonoricamente, como mencionado, e imageticamente. O horizonte poderia ser visto como uma imagem prolongada do futuro (um “*lá*” incerto), enquanto o beco seria a imagem do presente (um “*aqui*” real). O ato de vislumbrar um futuro distante, evocado pela linha do horizonte, impeliria o observador a olhar sempre para frente, ignorando dessa forma a realidade a sua volta, bem como todos os problemas decorrentes dessa realidade. Por sua vez, o beco, além de representar a imagem da realidade, evoca também a imagem do impasse, da barreira. Nesse sentido, o dístico carregaria em sua estrutura marcas de uma tensão que o poeta busca explicitar, mas não resolver, pois também ele se encontra em um beco sem saída, uma vez que o poema sugere vagamente um dilema moral: para onde olhar?

106

A outra possibilidade de leitura das imagens trazidas no primeiro verso (“*paisagem*”, “*Glória*”, “*baía*”, “*horizonte*”) seria pela chave da própria matéria de poesia. Teríamos aí um questionamento reflexivo do poeta: o que importa em termos de matéria de poesia? E ainda: poderíamos tomar isso como um índice de preocupação com o social por parte do poeta? São questões que surgem conforme adentramos os estratos do poema. Entretanto, há um ponto que podemos tomar como conclusão: a partir de uma experiência pessoal, o poeta trabalhou esteticamente questões de ordem social sem cair no biografismo ou no panfletário. O poeta atinge um equilíbrio necessário para que o leitor se aprofunde no poema e dele extraia as tensões possíveis entre idealização e realidade. Nesse sentido, podemos complementar dizendo ainda que uma certa afetividade invade a cena.

Dentro da realidade do poeta, “*a linha do horizonte*” se mostra distante e inacessível, além de evocar uma realidade que não se coaduna com o beco. A única certeza que havia era o beco, com sua estreiteza e segura. O posicionamento do poeta permite vislumbrar duas possibilidades de se ver o mundo: um olhar distanciado e/ou um olhar próximo. Bandeira se coloca numa posição em que enxerga os dois lados de uma mesma realidade e não opta por expor uma em detrimento da outra; pelo contrário,

sua visão busca sugerir uma tensão. E o leitor é chamado afetivamente para a cena e convocado a refletir sobre essa tensão.

II

Um pouco diferente é a realidade que vamos encontrar no poema “O cacto”, do livro *Libertinagem*, de 1930. Apesar da situação prosaica, uma mistura de notícia com causa, esse poema extrapola a simples aderência ao real, conforme Cândido e Gilda, e desemboca no que eles chamaram de “deformação voluntária” do real (2009, p. 9). Também poderíamos dizer, seguindo Haroldo de Campos, que Bandeira faz uma “desconstelação”² do cacto, isto é, “separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original”, fazendo com que, “por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova” (Campos, 2013, p. 111).

Sendo assim, o cacto é tomado pelo poeta como um objeto passível de ser transformado, transcendendo sua própria natureza, para tornar-se outra coisa. Nesse processo, percebemos que o objeto será envolto em uma série de atributos e ornamentos que irão dilatar sua natureza simples e elevá-lo à condição de sublime, tornando-o inteiramente outro. Este é o princípio da alegoria – do grego *allo* (outro) + *agorein* (dizer) –, que significa dizer a coisa de outro modo.

107

Portanto, é possível fazermos uma leitura desse poema sob a chave alegórica e ver nele uma imagem do Brasil e seus impasses diante do processo de modernização. Nessa perspectiva, ao se pensar o descompasso entre modernização e realidade, o Brasil poderia ser visto como o cacto. Pensaremos a noção de alegoria a partir da proposta de Walter Benjamin, ou seja, como uma forma de representação ligada a ruínas, transitoriedade e caducidade. Observa o filósofo alemão que “[a]s alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (Benjamin, 2011, p. 189). O cacto, sob esta perspectiva, existe e é exaltado em sua monumentalidade para tornar-se em seguida ruína, resto, escombro. Neste aspecto, deve-se também pensar

² Para Haroldo de Campos, a “desconstelação” bandeiriana é a manifestação daquilo que Victor Schklovski chamou de “desautomatização” ou ‘efeito de estranhamento’ (*ostranenie*), princípio que consiste em libertar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se pela primeira vez” (Campos, 2013, p. 113).

a alegoria como um cadáver, pois é isso o que o cacto se transformará ao final do poema. Benjamin confirmaria essa hipótese ao afirmar que, “[...] a alegorização da *physis* só pode consumar-se em toda sua energia no cadáver” (Benjamin, 2011, p. 235). Portanto, toda força e energia do cacto se condensará em sua condição de escombro.

O poema também comporta uma tensão, percebida em dois momentos: um primeiro, de completa inércia, e um outro, de intenso movimento. Em ambos os casos, o cacto aparece como centro, mas com graus diferentes na ação. No primeiro momento ele é ativo, positivo, com toda sua beleza e força exaltadas e reafirmadas por meio de comparações; já no segundo, é problemático, carregado com imagens negativas, um estorvo que atrapalha a continuidade da vida ordinária, travando o andamento do cotidiano. Assim, podemos afirmar que a vida do cacto oscila entre a exaltação e a condenação, entre a vida e a morte, entre construção e destruição.

Vejamos o poema para desenvolvermos melhor essas hipóteses:

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados de estatuária: Laocoonte cons-
trangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.
Um dia um tufo furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a
[cidade de iluminação e energia:
– Era belo, áspero, intratável.

108

Petrópolis, 1925
(Bandeira, 2009, p. 127-128)

Ao comentar a alegoria em Walter Benjamin, Renato Franco destacou que ela “parece implicar uma espécie de vertigem, na qual tudo – mesmo o monumento mais fulgurante – parece estar em declínio, aprisionado por um movimento descendente, como se todo o existente caminhasse para a cova, para o leito de morte” (Franco, 2015, p. 42). O interessante nessa leitura de Franco é a imagem de monumento fulgurante

da alegoria que, fatalmente, caminha para a ruína. Não seria exagero vermos na figura do cacto esse monumento fulgurante fadado ao fracasso. O cacto possui uma existência temporária, passageira, transitória, seguida de sua queda, que é sua transformação em ruína. Essa imagem está ligada à afirmação que fizemos antes, de que o cacto possui dois momentos: um de exaltação e outro de declínio.

Na primeira parte do poema, a postura do cacto é a de um monumento, impensável e altivo, comparado a personagens de grande relevo na literatura ocidental (Laocoonte e Ugolino). Apesar da comparação com figuras trágicas, a estrofe apresenta uma imagem positiva do cacto justamente porque essas duas referências foram sublimadas por meio da arte – Laocoonte tornou-se um conjunto de estátuas na Antiguidade e Ugolino, além de ter tido seu tormento imortalizado em versos, também virou estatuária³. A própria comparação com o Nordeste, de onde era originário, também corrobora para tornar sua imagem positiva, aumentando com isso sua monumentalidade naquele chão estranho. No entanto, essas comparações, mesmo sublimadas, não conseguem apagar por completo a atmosfera trágica sob a qual o cacto vive. Por trás das imagens comparativas se esconde o declínio, a queda.

O início do processo de alegorização do cacto se dá quando ele é retirado de seu contexto habitual (“o seco Nordeste”) e inserido em um novo (“esta terra de feracidades excepcionais”), ganhando novo significado a partir da segunda estrofe. O que vai tornar o cacto especial, diferente, é justamente sua estranheza naquele lugar. Segundo a leitura de Antonio Cândido, é na passagem da primeira para a segunda estrofe que o cacto sofre uma mudança, quando as “palavras estão, embora não com o sentido de cada uma alterado, com um sentido geral novo, que não é exatamente o denotado pela sua estrutura lógica” (Cândido, 2006, p. 115).

O cacto passa então a fazer parte de um novo contexto, no qual terá sua imagem anterior invertida, criando um impasse. Sua queda é problemática em vários sentidos, pois a partir desse evento ele se transforma em um elemento estranho transplantado para aquele cenário. Porém, há um detalhe curioso: se observarmos atentamente, a causa do transtorno não é o cacto em si. A ação que causa sua queda é externa, ou seja, ele não cai por si só, devido à ação do tempo. Pelo contrário, o cacto é *abatido* por um “tufão furibundo”.

3 Antonio Cândido (2006) e Davi Arrigucci Jr. (2000) exploraram com muita propriedade a comparação do cacto com o conjunto de estatuária de Laocoonte e Ugolino nos versos d'*A divina comédia* de Dante.

A imagem do cacto abatido por uma rajada de vento fortíssima evoca de alguma maneira outra imagem alegórica: a tempestade e o anjo da história de Walter Benjamin (1994). Também não seria nada forçoso associar a imagem do poema de Bandeira com a alegoria benjaminiana. Nesses termos, seria possível lermos o “tufão furibundo” como similar a tempestade que impele o anjo da história para o futuro? Resguardando as diferenças, sobretudo pelo fato de o ensaio de Benjamin ter sido escrito quase duas décadas depois do poema de Bandeira, em contexto totalmente diferente, e de nem um nem outro ter tido qualquer tipo de contato entre si, a imagem é válida para pensarmos o processo de modernização do Brasil e sua entrada na modernidade. O progresso, sinônimo da modernidade, poderia ser visto na imagem do tufão, enquanto o cacto seria visto como sinal de persistência, teimosia, intransigência. É um elemento que se tornou estranho, como um enxerto que se tornou problemático e precisa ser extirpado; assim, na luta entre o “tufão furibundo” e o cacto, o último sai derrotado.

Há nesse poema uma imagem latente do Brasil, sobretudo se nos guiarmos pela tensão que há entre o primeiro momento, da exaltação do cacto, e o segundo, que carrega uma espécie de violência silenciosa que culmina na destruição do cacto. Os verbos dessa segunda estrofe – *abateu, tombou, quebrou, impediu, arrebentou, privou* – são carregados negativamente e sugerem uma imagem de impasse, obstrução, impedimento. Temos a presença maciça da vogal /u/, o que nos leva a recorrer a Alfredo Bosi mais uma vez para afirmar que se trata da imagem de “objetos igualmente fechados e escuros”, o que possibilita uma analogia com “sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte” (Bosi, 2004, p. 56).

110

Ao ser abatido, o cacto tomba, interrompendo o ritmo da vida cotidiana, travando o movimento dos bondes, automóveis e carroças, além de arrebentar parte do telhado de moradias e privar a cidade de energia elétrica. Portanto, o cacto *fecha* todas as possibilidades de ação. No entanto, conforme já mencionamos, sua queda é provocada por um tufão. É ele quem abate o cacto com uma força descomunal, muito mais intensa que a monumentalidade do próprio cacto. Nesse ponto, é interessante notarmos que o verbo *abater* não possui um significado único de “derrubar”, mas também de “enfraquecer”, “debilitar”, “entristercer”, “humilhar”, “rebaixar”. Assim, após ser abatido – humilhado e ofendido –, tudo o que se segue são ações negativas atribuídas ao cacto, ou seja, todo caos que se instala naquele momento é creditado a ele, transformado na causa de todo transtorno, impasse e atraso. De herói, o cacto torna-se vilão.

Se seguirmos a ideia esboçada acima, vamos concluir que o cacto é elemento que passa a destoar da paisagem. Percebemos que há no poema uma convivência harmônica entre elementos modernos e arcaicos, como bondes, automóveis e carroças, todos convivendo, em certa medida, tranquilamente dentro de uma mesma realidade. Toda essa harmonia é quebrada pelo cacto abatido. Nesse momento do poema, todos se igualam hierarquicamente e o cacto perde sua aura monumental e é apresentado como um impasse. Conforme já afirmamos, ele não consegue ser incorporado por um progresso que segue o ritmo das rodas do bonde, dos automóveis e até mesmo das carroças. Diante de todo esse movimento intenso, o cacto mantém-se sempre impassível, inerte e estanque. Por isso, será visto como uma aresta na paisagem que se modela de acordo com os ritmos diferenciados das rodas das máquinas que se movimentam à sua volta.

O verso final parece acentuar ainda mais a dupla face do cacto, trazendo novamente imagens antitéticas: de um lado, a beleza, do outro, sua intratabilidade. O adjetivo “áspero” age como um intermediário entre os dois polos, comportando-se como uma adversativa – *mas*. Dessa forma, busca-se suavizar e justificar o fim do cacto, colocado como um impasse que o progresso procura resolver. Sua resistência, vista como virtude na primeira estrofe, transforma-se em estorvo na segunda e justificativa de sua destruição na terceira.

111

O progresso, representado pelo “tufão furibundo”, arrasa-o e o transforma em ruína, em resto, em cadáver que deve ser recolhido, sepultado e esquecido. Dentro da perspectiva da leitura proposta, o cacto seria o elemento que não consegue ser englobado pelo processo modernizador, transformando-se em um incômodo removido pela força esmagadora do progresso, que segue em frente, inexoravelmente, como as rodas do trem nos trilhos.

III

Dando sequência na proposta do trabalho, analisaremos agora um poema com uma perspectiva um pouco mais realista. Trata-se do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, um dos mais conhecidos de Manuel Bandeira e comumente lido pela crítica como ilustrativo da principal linha de força de sua poesia, o cotidiano. Entretanto, nossa intenção é tomar um caminho um pouco diverso do já trilhado e tentar ver

nesse poema uma série de imagens que vão além da ideia de “humilde cotidiano” e de “poesia desentranhada”⁴. Queremos apontar algumas tensões no poema a partir da ideia de ruptura com o cotidiano, ou seja, flagrar no poema os fragmentos da vida de um indivíduo que em determinado momento rompe com uma situação-limite, a objetificação imposta pelo trabalho. “Poema tirado de uma notícia de jornal” apresentaria, então, uma das consequências da modernidade, o cotidiano administrado pela condição do trabalho, com a perda da ligação com a realidade e com o mundo, tornando o indivíduo totalmente alienado.

Pensando na perspectiva esboçada acima, conjecturamos que o cotidiano trazido em “Poema tirado de uma notícia de jornal” não se refere ao movimento repetitivo, mencionado por Lucien Lefebvre, com

gestos no trabalho e fora do trabalho, movimentos mecânicos (das mãos e do corpo, assim como de peças e de dispositivos, rotação, vaivéns), horas, dias, semanas, meses, anos; repetições lineares e repetições cílicas, tempo da natureza e tempo da racionalidade etc. (Lefebvre, 1991, p. 24).

Observamos que, nas entrelinhas do poema, o personagem está preso ao mundo do trabalho. O movimento do corpo é destituído de sentido, pois é mecânico e sequenciado. Isso significa que a ação do corpo é destituída de vontade própria e o indivíduo se transforma em espécie de autômato, pois está preso a um movimento contínuo e repetitivo que o impede de pensar na própria condição. Nesse sentido, qualquer ação para libertar-se deverá ser considerada um ato de rebeldia ou revolucionário.

112

Vejamos antes o poema, para em seguida tirarmos mais algumas conclusões:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da

[Babilônia num barracão sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu Cantou Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado. (Bandeira, 2009, p. 136)

4 A principal referência é o trabalho do crítico Davi Arrigucci Jr., no qual faz uma longa análise desse poema sob a chave do “humilde cotidiano”, destacando, dentre outras virtudes na poesia de Bandeira, a capacidade de “desentranhar a poesia” das coisas simples do cotidiano, com de uma notícia de jornal (1987, 1990).

Temos no poema uma tensão que se anuncia desde o título: “poema” *versus* “jornal”. Essa tensão pode ser estendida para “literatura” *versus* “informação”. São polos que se repelem, uma vez que literatura não é informação, tampouco comunicação, muito menos um veículo para qualquer um dos dois. Segundo Walter Benjamin, o que caracteriza a informação é a novidade, a concisão, a inteligibilidade e, sobretudo, a falta de conexão entre uma notícia e outra, além de tolher a imaginação do leitor, visando sempre transmitir um acontecimento pura e simplesmente; diferente da literatura que reflete uma experiência que o leitor incorpora à sua vida, inconscientemente (Benjamin, 1989, p. 107).

No entanto, o poema de Bandeira trabalha com a possibilidade de se fazer poesia a partir de um acontecimento tirado de uma notícia de jornal. O que vai conferir literariedade ao poema, além do trabalho estético do poeta, é o fato de criar uma abertura para a imaginação do leitor, que produzirá uma série de indagações, tais como: por que razão João Gostoso entrou em um bar em determinado momento de sua vida? Por que se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas logo após uma sequência de ações com apelo positivo? A objetividade da notícia é impedida por esse rasgo na enunciação do fato.

Os questionamentos que gravitam em torno do poema nos levam a perceber que o mesmo está bem distante de uma simples matéria jornalística, pois não traz em si uma informação, mas uma constatação. Trata-se mais de um flagrante captado pelo poeta ao se deparar com a notícia no jornal e, dando vazão à imaginação, ao devaneio, criou conjecturas sobre as razões não só da morte da personagem, mas também da atitude de João Gostoso para entrar naquele bar “uma noite”. O que o teria motivado a tal ação?

Lendo o poema com mais atenção, vamos percebendo que há outra tensão, desta vez em sua estrutura. Alguns elementos externos, captados pela sensibilidade do poeta – poderíamos dizer também elementos desentranhados –, entram a desempenhar um papel na própria configuração do poema. Morro da Babilônia e Lagoa Rodrigo de Freitas fazem as vezes de polos opostos no poema. Paradoxalmente, cria-se uma tensão entre alto (morro da Babilônia) e baixo (Lagoa Rodrigo de Freitas), podendo ser desenvolvido como uma oposição entre pobreza e riqueza. Mas existe uma espécie de inversão de pesos nessa ideia, pois o morro, lugar de extrema pobreza, ganha um valor positivo; enquanto a Lagoa, lugar da opulência, valor negativo. Esta inversão é proposital, sobretudo, quando observamos que João Gostoso será “vítima” da Lagoa. Talvez pelo fato de João Gostoso não pertencer ao mundo oferecido pela Lagoa? Sua

descida do morro poderia ser visto como uma desobediência? A parte baixa (rica) da cidade não aceita quem vem da parte alta (pobre)? São conjecturas que podemos fazer conforme lemos o poema.

Por ora, a primazia é do poema. O primeiro verso, sem pontuação e extremamente longo, sumariza algumas informações sobre João Gostoso. No entanto, são informações vagas e não explicitam quem de fato é o personagem. Em meio a informações como: carregador de feira-livre, morador de um barracão sem número no morro da Babilônia, João se perde ainda mais enquanto indivíduo e passa a ser conhecido apenas como alguém – um “João Ninguém” – que morreu afogado na Lagoa Rodrigo de Freitas, cuja morte foi usada pelo meio jornalístico para atender à demanda por novidade.

O qualificativo “Gostoso” parece fazer papel inverso ao que se acredita, pois ao invés de acrescentar uma identidade a João, apenas sugere um caráter festeiro e boêmio do personagem, e o afasta de um tratamento sério; por outro lado, sugere uma explicação ou justificativa para o motivo de sua morte, a embriaguez. Se olharmos com atenção, esse predicado de João é enganador, pois não diz muito sobre ele: quem é João Gostoso?

114

Na verdade, João Gostoso vai se transformando em um personagem anônimo no decorrer do poema. Com o nome incerto no primeiro verso, João Gostoso vai se transformando em um indefinido “ele” no segundo; sofrendo uma elipse nos versos 3, 4 e 5, tendo seu nome omitido por completo ao final do poema. A referência é recuperada apenas pela indicação verbal da terceira pessoa do singular do pretérito perfeito: [Ele] “Bebeu/ Cantou/ Dançou”. Enquanto o último verso acentuará por completo sua indigência: “Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado”. Esse último verso é totalmente impersonal, marcando o distanciamento entre o eu lírico e o sujeito (indeterminado) da ação. Trata-se de uma estratégia similar a de um repórter em relação ao acontecimento. A morte de João Gostoso é explorada pelo jornal pelo viés sensacionalista – se foi acidente ou suicídio não se sabe e nesse aspecto o poeta também mantém o suspense típico de jornais desse tipo.

O segundo verso, iniciado com a marcação temporal “Uma noite...”, teria a função de singularizar a ação, pois sugere que não se trata de uma ação corriqueira; logo temos uma ruptura com o movimento repetitivo do cotidiano de João Gostoso. Trata-se, portanto, de um evento, ou ação, que destoa completamente de uma ação cotidiana. João Gostoso não parece ser frequentador assíduo do “bar Vinte de Novembro”. A

monotonia, isto é, o tédio de uma vida sofrida e totalmente administrada pela condição do trabalho, é quebrada com sua entrada neste bar. Poderíamos dizer que esse é o momento em que o personagem rompe com as amarras do trabalho exploratório e se entrega, por alguns instantes, a um prazer dionisíaco, como que para tentar reatar laços com um mundo no qual a festa e o prazer possuíam um significado e dotavam a vida de sentido⁵.

A tentativa de João Gostoso é frustrada com sua morte (?). As reais causas de sua morte são incertas, pois não se conclui se foi acidente ou suicídio. Caso a consideremos como um suicídio, devemos enxergar aí um ato heroico, típico de um herói da modernidade. Sim, João Gostoso seria um herói da modernidade nos termos benjaminianos:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões (Benjamin, 1989, p. 74-75).

115

Parece estranho afirmar que o suicídio de João Gostoso seria um ato heroico e também revolucionário. João Gostoso representa o lado marginalizado da sociedade, vivendo de um trabalho braçal em feira-livre, morando “num barracão sem número”, “no morro da Babilônia”. Trata-se de um personagem anônimo em meio ao burburinho de uma feira-livre, um “João ninguém” que faz o transporte de produtos – que na maioria das vezes não pode adquirir – até às bancas, tendo uma participação marginal na circulação e troca de mercadorias. Ironicamente, João Gostoso vai encontrar na morte o seu momento heroico⁶.

-
- 5 Segundo Lucien Lefebvre, poderíamos afirmar que João Gostoso possui nesse gesto uma atitude revolucionária, pois, a festa, além de ser uma ruptura do cotidiano, também seria uma atividade revolucionária. No entanto, afirma Lefebvre, o lazer não é mais a festa ou a recompensa do labor, “também não é ainda a atividade livre que se exerce para si mesma. É o espetáculo generalizado: televisão, cinema, turismo” (Lefebvre, 1991, p. 62).
- 6 De alguma maneira, a morte de João Gostoso e o fato de ter sido notícia, isto é, tornou-se alguém no momento de sua morte, poderia ser aproximado de outra personagem da literatura brasileira, Macabéa, de *A hora da estrela* de Clarice Lispector, que também foi alguém somente no momento da morte.

Como trabalhador assalariado João Gostoso é um produto da modernidade, mas vive à margem. Ao aproveitarmos a leitura que Walter Benjamin faz da obra de Charles Baudelaire, podemos dizer que João é o novo herói da modernidade, “o lutador escravizado”, o “despossuído”, cujo labor diário, dependente do esforço físico, poderia ser comparado àquilo que, “na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (Benjamin, 1989, p. 74). Como trabalhador braçal, João possui o traço essencial a um gladiador, a força. E é justamente esse o capital que possui para sobreviver. João Gostoso vive graças a seu vigor físico, fazendo as vezes de um verdadeiro animal de carga ao transportar mercadorias.

Podemos, ainda, aproximar João Gostoso da figura do “trapeiro” (*chiffonnier*) de Baudelaire, sobre o qual Benjamin afirmou que “não pode ser incluído na boêmia” (Benjamin, 1989, p. 17), pois se trata de uma figura central surgida “nas [grandes] cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua” (Benjamin, 1989, p. 16). Dessa forma, João Gostoso seria uma espécie de trapeiro que oferece seus serviços nas feiras-livres, recebendo uma mirrada remuneração em troca. Assim, ainda com Benjamin, sobretudo quando parafraseia Marx, podemos dizer que João Gostoso pertence à “raça dos que não possuem outro bem que não a sua força de trabalho” (Benjamin, 1989, p. 19).

116

Por fim, a concisão do poema, inspirada no texto jornalístico, se assemelha à concisão da vida de João Gostoso. Os versos, verdadeiros fragmentos de sua vida, são como uma história abreviada. Nesse aspecto, a história de João Gostoso foi curta, tão curta quanto os momentos em que passou no bar Vinte de Novembro. O poema explora, como um jornal sensacionalista faria, uma pequena tragédia humana, apresentando um indivíduo em sua queda, deixando ao leitor uma série de interrogações que se transformam em reflexões sobre a própria condição humana frente ao mundo moderno. A queda de João Gostoso não pode ser tomada como ligada a um certo fatalismo, crença muito comum ainda nos dias de hoje, pois João Gostoso não tinha nenhum destino a cumprir.

João Gostoso se mostra um impasse no retrato de um Brasil que busca o tempo todo ratificar sua imagem de país moderno e igualitário. A ratificação é feita à custa do apagamento de personagens como João Gostoso, que somente têm “importância” quando podem ter sua mão-de-obra explorada ou servir de notícia para atender ao gosto por novidade. Sua morte também foi explorada, virou notícia e, provavelmente, fez vendagem. Este foi, portanto, seu último trabalho.

IV

A desumanização em “Poema tirado de uma notícia de jornal” parece ser levada ao extremo em “O bicho”, cuja imagem se distancia um pouco das representadas por Bandeira nos poemas anteriores. Este poema já foi analisado por vários críticos, dentre eles Wilberth Salgueiro (2019). Sendo assim, tentaremos dialogar com a leitura feita pelo crítico. Se no “Poema tirando de uma notícia de jornal” vimos um processo de apagamento do indivíduo pelo anonimato do trabalho braçal, aqui teremos um personagem completamente despossuído de sua humanidade, reduzido ao que há de mais degradante, a condição de coisa, de bicho. Publicado em *Belo Belo*, livro de 1947, este poema causa certa inquietude, diferente dos poemas conhecidos na poesia de Bandeira. Apesar de o título lembrar poemas como “Porquinho-da-Índia”, “Os sapos”, “Boi morto”, “A aranha”, entre outros, este traz um bicho completamente diferente, um bicho inominado a princípio, pois o título é indeterminado e deixa vago de que tipo de bicho se trata. No entanto, por trás da simplicidade dos versos se esconde a própria miséria humana. Primeiramente, vejamos o poema:

O BICHO

117

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Rio, 27 de dezembro de 1947
(Bandeira, 2009, p. 201-202)

Comecemos por constatar que o “bicho” é indefinido desde o início do poema. Apenas no final o eu lírico conclui, com um prosaíco “meu Deus”, que o bicho “era um homem”. Na verdade, essa conclusão parece sugerir mais uma sombra do que um ho-

mem, pois se trata antes de uma imagem deteriorada de um ser humano, apresentado em um estado degradante. Talvez o verbo no pretérito seja indício dessa passagem do homem para um estado desumanizado. Como diz Wilberth Salgueiro, nesse poema, o bicho não se antropomorfiza como em outros poemas nos quais os bichos são apresentados diretamente (2019, p. 36). Nesse sentido, podemos dizer que o poema provoca um choque no leitor, levando-o a uma reflexão sobre a própria humanidade, ou sobre os limites do que é humano. A ideia de progresso e desenvolvimento pode ser contraposta ao mal-estar causado pela imagem final, a de uma criatura que era um homem e agora está catando lixo para sobreviver. Uma vez que a técnica permitiu ao homem desenvolver meios de produção de alimentos que suprisse a demanda do mundo todo, como pode ainda existir condição como a configurada pelo poema?

Entretanto, a imagem mais forte do poema de Manuel Bandeira talvez seja a sugerida pelo verbo *engolir*. Isso nos permite afirmar que, na mesma voracidade com que esse *personagem-bicho* engole o indigesto repasto que acha no lixo, o progresso engole aqueles que estão à sua margem, como figuras estranhas, incomodativas. Wilberth Salgueiro afirma que toda vez que essa cena acontece “é a própria civilização que rui, esboroa, fracassa, diante da brutal desigualdade econômica e social que separa os que comem e os que não” (2019, p. 36).

118

Assim, se a modernidade permitiu o desenvolvimento da técnica, ela também permitiu a existência dos excluídos. Guardadas as proporções, esse personagem-bicho poderia ser aproximado do “trapeiro” baudelairiano que “a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça” (Benjamin, 1989, p. 79). No entanto, a imagem que temos aqui é mais dura e devemos transformá-la na do mendigo, invisibilizado e despossuído de qualquer bem, inclusive de sua própria humanidade, tratado como um bicho. Outro ponto que chama atenção é a forma como o “bicho” do título nos é revelado. Descobrimos que é um homem por um processo de negação, um tipo de “zooteologia negativa”, segundo ideia de Jacques Derrida (2011, p. 19), que permite definir o bicho por aquilo que ele não é: “O bicho *não* era um cão, / *Não* era um gato, / *Não* era um rato”. Acentua-se o mal-estar a partir do momento em que o homem é colocado abaixo de outros bichos. Nesse sentido, inverte-se a equação de “o homem era um bicho” para “o bicho era um homem”. O poema, portanto, nomeia o bicho a partir daquilo que ele não é, dando-lhe uma imagem degradada do que realmente é: um homem.

Para ampliarmos um pouco mais nossa leitura, alguns pontos podem ser úteis, conforme Salgueiro, como a datação ao final do poema. A data indicada, *Rio, 27 de dezembro de 1947*, nos leva a concluir que o poema foi concebido dentro de um clima natalino. Mas também podemos considerar uma atmosfera ainda carregada pelas imagens de um pós-Guerra Mundial Mundial (1939-1945)⁷. Apesar de terem-se passado dois anos do fim da Guerra, o clima ainda era de perplexidade. Esses indícios nos possibilitam ler o poema sob uma perspectiva que extrapola a simples referência à realidade local do poeta. Observado a partir desse aspecto, o poema trabalharia, sob uma chave irônica, a miséria material do homem; o indivíduo visto pelo poeta é desprovido de qualquer bem, possuindo somente a vida, mantida e disputada com outros bichos. Esta possibilidade parece viável e nos direciona a ver o poema extrapolando o simples cotidiano. Indo um pouco além, poderíamos dizer que “O bicho” problematiza uma concepção de humano a partir da ideia de *bios* e *zoe* que Giorgio Agamben desenvolveu. Assim, podemos dizer que nosso personagem-bicho vive uma “vida nua”, destituído de seus direitos, apenas sobrevivendo com seus instintos, sem qualquer amparo. Em outras palavras, o personagem-bicho é excluído da *bios*, da forma de viver junto, própria de um indivíduo ou grupo.

119

Se tomarmos como contexto o ano da escrita, vamos dilatar um pouco mais as possibilidades de leitura. Após a Segunda Guerra, a Europa estava derrotada estrutural emoralmente. O homem deu mostras do quão cruel poderia ser. Além disso, uma das consequências da guerra foi a fome, fator devastador no pós-guerra que causou a morte de parte dos sobreviventes em decorrência dela. No Brasil, o problema da fome não era diferente. Mesmo não tendo como causa direta a guerra, a fome devastava algumas regiões do país. Em meio ao clima e ritmo efervescente de modernização, a fome sempre foi um fantasma presente. Nesse aspecto, cabe pensar que o progresso é sempre excludente e, mesmo com todo o desenvolvimento de técnicas e tecnologias para facilitar a vida do homem moderno, a fome ainda é figura viva em todo o mundo.

Pensando a partir das ideias esboçadas acima, poderíamos ver no poema a imagem do ser humano que, apesar de todos os meios materiais de que dispõe ainda mantém sua parte animal presa dentro de si, deixando-a vez ou outra transparecer, sobretudo nos momentos de maior necessidade. Trata-se mais de um instinto de sobrevivência. Vira-se um bicho por não dispor de condições que assegure reafirmar a

⁷ É nesse mesmo ano (1947) que Primo Levi publica seu *É isto um homem?*, livro paradigmático da literatura de testemunho acerca dos horrores dos campos de concentração nazista.

humanidade. A distância do eu lírico do poema de Bandeira em relação ao “bicho” do qual fala causa um desconforto, pois em meio à promessa de fartura está também a imagem da miséria. A perplexidade desse eu parece ser a de quem acreditava que o progresso abraçava a todos com suas benesses.

Assim, a figura que remexe o lixo seria mais um impasse dentro da modernidade; é uma imagem que incomoda e habita os becos. Trata-se de uma figura que não desaparecerá, tampouco será incorporada à paisagem; pelo contrário, se multiplicará com o tempo e será a grande mancha a ser insistentemente escondida nos becos por quem nega a existência daqueles que estão à margem.

V

O que podemos considerar como um ponto em comum a unir os poemas aqui analisados sob um mesmo feixe? Dizer que se trata do cotidiano seria muito genérico, pois descartaria um ponto importante: o cotidiano se caracteriza como repetição e o que vemos nestes poemas é exatamente o oposto de repetições. Não se trata, portanto, de repetições, mas de rupturas com o movimento consuetudinário que os aprisiona.

120

Ao mesmo tempo em que mostra uma simplicidade extraída do cotidiano, Bandeira aponta uma fratura neste cotidiano, pois não há conformidade entre os ritmos: tudo vai sendo engolido num ritmo que lembra o movimento das rodas nos trilhos, martelando secamente um ritmo que devora tudo. Há um esforço do poeta em mostrar aqueles que não se integram a um projeto de modernização. Nesse sentido, a imagem maior que se destaca é a do contraste. Ou seja: Bandeira parece se concentrar no que vai sobrando em nossa sociedade, sendo abandonado, descartado.

Dos poemas aqui analisados fica-se a imagem de que por trás do cotidiano tão louvado em Bandeira, existe um mundo à parte, escondido no beco, passível de ser descoberto somente do olhar atento do poeta, que imagina quantos carregadores de feira-livre não poderão se tornar um “bicho” a qualquer momento e o quanto destrutivo não será, ainda mais, o “tufão furibundo” que tudo derruba, não importando a monumentalidade do que quer que seja.

Em síntese, podemos adotar uma ideia proposta por Luiz Costa Lima em sua leitura mais recente de Manuel Bandeira. Segundo o crítico, o poeta proporia uma “ética

da fraternidade” (2022, p. 56), na qual a protoforma se torna indenpendente a partir do instante em que “o eu é apenas condição para que se cumpra a condensação do poema, a afetividade impessoalizada impregna uma dicção simples, a fim de que, sob a forma de emoção, o leitor reacenda, sem confundi-la com seu sentimento privado” (2022, p. 47). Talvez seja essa a maior lição do poeta: não deixar que o sentimentalismo contamine o poema, mas fazer com que o afeto e a afetividade se convertam em pontos de reflexão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ARRIGUCCI Jr., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Poema desentranhado. In: *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 121

_____. A beleza humilde e áspera. In: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. Itinerário de Pasárgada. In: *Manuel Bandeira: seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barboza, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *O som no signo*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Bandeira, o Desconstelizador. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio; MELLO E SOUZA, Gilda de. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 2006.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FRANCO, Renato. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petropólis/RJ: Editora Vozes, 2015.

LEFEBVRE, Lucien. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.

122

LIMA, Luiz Costa. Acerca de Bandeira e Cabral. In: *A ousadia do poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

SALGUEIRO, Wilberth. “O bicho”, de Manuel Bandeira. In: *A primazia do poema*. Campinas/SP: Fontes Editores, 2019.