



Notas para a leitura crítica de uma “pedagogia do poema” em *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira

Notes for the critical reading of a “pedagogy of the poem” in *O ritmo dissoluto*, by Manuel Bandeira

Dossiê: O Realismo e sua atualidade: arte, literatura e impasses intelectuais frente aos desafios da democracia

Alexandre Pilati*

ORCID: 0000-0003-1811-2118

E-mail:
alexandre_pilati@yahoo.com.br

Recebido: 30/09/2024

Aprovado: 04/11/2024

Resumo:

Este artigo aborda a poesia de Manuel Bandeira, enfocando um conjunto de poemas do livro *O ritmo dissoluto*, publicado pela primeira vez em 1924. O livro é representativo do “Ciclo do Curvelo e da Mosela”, composto por obras que realizam a transição da obra de Bandeira do clima lírico finissecular a uma dicção mais cotidiana e sintonizada com a estética modernista. Entre os poemas de *O Ritmo dissoluto*, destaca-se, nesta proposta de leitura crítica, o conjunto composto pelos textos: “Sob o céu todo estrelado”, “Gesso”, “Noite morta”, “Balõesinhos” e “A estrada”. Especialmente esse último poema citado é referenciado com o objetivo de levantar questões relacionadas à forma como Bandeira passa a entender a poesia, seu significado humano e sua função social. A principal hipótese aqui apresentada é a de que os poemas que compõem esse conjunto configuram aos olhos do leitor o momento da composição estética experienciado pelo autor e instam o leitor a passar por uma vivência receptiva a partir da configuração do poema. Para a análise do que se propõe nomear como “pedagogia do poema” em Manuel Bandeira, são mobilizados conceitos e noções trabalhados pelo filósofo György Lukács na *Estética*, tais como “vivência receptiva” e “catarse”.

Palavras-chave:

poesia brasileira; catarse; vivência receptiva; Manuel Bandeira; György Lukács.

Abstract:

This article addresses the poetry of Manuel Bandeira, focusing on an anthology of poems from the book *O Ritmo dissoluto*, published for the first time in 1924. The book is representative of the “Ciclo do Curvelo e da Mosela”, composed of works that carry out the transition from the from Bandeira's end-of-the-century lyrical climate to a more everyday diction in tune with modernist aesthetics. Among the poems from *O Ritmo dissoluto*, the set composed of the texts stands out in this proposal for critical reading: “Sob o céu estrelado”, “Gesso”, “Noite morta”, “Balõesinhos” and “The road”. Especially this last poem mentioned is referenced with the aim of raising questions related

*Professor Associado IV de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília, é Doutor em Literatura pela UnB (2007). Integra o Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (CNPq) e é membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e práticas sociais - POSLIT/UnB, participando da linha de pesquisa crítica literária dialética. Realizou estágio Pós-Doutoral na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires - Argentina (2015) e foi professor visitante na Università degli Studi di Perugia (2020-2021). É autor, entre outros, de *Poesia na sala de aula* (Pontes, 2017) e *Pasolini: poesia, paixão e política* (EDUnB, 2023).

to the way Bandeira comes to understand poetry, its human meaning and its social function. The main hypothesis presented here is that the poems that make up this set configure, in the eyes of the reader, the moment of aesthetic composition experienced by the author and urge the reader to go through a receptive experience based on the configuration of the poem. For the analysis of what is proposed to be called “pedagogy of the poem” in Manuel Bandeira, concepts and notions worked on by the philosopher György Lukács in *Aesthetics* are mobilized, such as “receptive experience” and “catharsis”.

Keywords:

Brazilian poetry; catharsis; receptive experience; Manuel Bandeira; György Lukács.

O caráter transicional de *O ritmo dissoluto*

Este artigo integra uma pesquisa mais ampla sobre arte e vida cotidiana na poesia de Manuel Bandeira que compreende o que poderíamos chamar de “ciclo do Curvelo e da Mosela”, englobando os livros *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936). Abarcando doze anos, tal tríade de obras tem sido observada quase unanimemente pela crítica como o período em que se efetiva a transição do poeta de raiz finissecular, pós-simbolista, para o Bandeira das coisas simples, que se expressa em linguagem prosaica sobre circunstâncias cotidianas.

Diz Arrigucci Jr. (2000, p. 21) sobre o período próximo à escrita dos poemas de *O ritmo dissoluto*:

Nessa época, recolhido em seu quarto pobre e solitário do morro do Curvelo no Rio, mas aberto para o mundo e os novos ventos da aventura modernista, [o poeta] busca objetivar na forma concreta do poema uma experiência a duras penas acumulada. É importante notar como a *situação* no espaço da vida cotidiana condiciona-lhe o modo de olhar o mundo e tem consequências na elaboração dos poemas.

Tal mudança no “modo de olhar o mundo” parece muito sugestiva para a leitura do amadurecimento da forma poética bandeiriana, considerando o “espaço da vida cotidiana”. Aproveitando o caráter transicional dos livros que compõem o ciclo, a pesquisa busca analisar, em cada um deles, como se realizam movimentos específicos da linguagem poética, os quais facultem o desenho de um quadro sobre as relações entre arte e vida cotidiana desde o ponto de vista da estética lukácsiana. Sob esse aspecto, serão mobilizadas categorias como as de heterogeneidade da vida cotidiana e meio homogêneo, vivência receptiva, catarse e realismo.

Especificamente neste artigo, serão propostos alguns exercícios críticos sobre certas peculiaridades da obra *O ritmo dissoluto*, que, publicada em 1924, inaugura o referido ciclo transicional assegurando para Bandeira um lugar muito específico no contexto da poesia brasileira das décadas de 1920 e 1930. Diz o próprio poeta sobre a obra:

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. (BANDEIRA, 2014, n.p.)

Acrescente-se a essa autoavaliação do poeta, que integra o famoso *Itinerário de Pasárgada*, a condição editorial em que o livro surgiu, dois anos depois da Semana de Arte Moderna. Ainda conforme o relato de Bandeira, a publicação só foi viabilizada pela disposição de Goulart de Andrade e de Laudelino Freire, dois alvos da “crítica modernista” do poeta. O primeiro era o alvo do famoso poema “Os sapos”; o segundo, o editor da *Revista da Língua Portuguesa*, contra quem Bandeira havia gritado “Abaixo!” na primeira versão dos versos de “Poética”. E é em edição da *Revista da língua portuguesa que aparece*, pela primeira vez, *O ritmo dissoluto*, numa reunião intitulada *Poesias*, junto com os livros anteriores *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919). O ingrediente curioso da anedota é revelador do processo transicional vivido pela obra de Bandeira: a nova dicção bandeiriana vem a público por dois advogados de uma estética passadista, atacados pelo Modernismo, que patrocinam a publicação de dois livros de gosto finissecular e um volume novo, que aparece, sob essas condições, como uma espécie de “cavalo de troia” da poética renovada emblemática do que aqui chamamos de “ciclo do Curvelo e da Mosela”. Mais do que sabor de anedota, essas condições podem ter também um interesse crítico, se considerarmos que, em *O ritmo dissoluto*, apresenta-se um poeta **aprendendo** e, ao mesmo tempo, **ensinando** uma nova forma de conceber a relação lírica da subjetividade com o mundo, a qual distinguirá sua obra poética doravante. Portanto, no livro de 1924, a poética “modernista” de Bandeira está ainda em vias de elaboração, se consideramos correta a avaliação de Arrigucci Jr. (2000, p. 11), segundo o qual: “*Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936) contêm os poemas em que se definiu o estilo maduro de Manuel Bandeira. Dão a conhecer, de corpo inteiro, um grande poeta na força e na liberdade de sua arte, após longos anos de aprendizagem, extensa prática e duros padecimentos”.

Abordando o caráter transicional do volume de 1924, Alcides Villaça dirá que, nos livros anteriores, *A cinza das horas* e *Carnaval*, “não se consumara ainda a conquista da voz íntima e segura com a qual o poeta [n’*O ritmo dissoluto*] passa a encarar experiências vividas e convertidas numa linguagem que acolhe o leitor qual uma morada” (VILLAÇA, 2014, p. 11). Ao considerar essas pistas críticas, que têm a ver com as condições materiais de nascimento de *O ritmo dissoluto*, talvez caiba interrogar que concepção de poesia seria nuclear neste caso.

De modo mais específico, o interesse de analisar *O ritmo dissoluto*, considerando essa inquietação, concentra-se no poema “A estrada”, o qual parece paradigmático de um certo modelo de poesia que, para reiterar Villaça, “acolhe o leitor”, apresentando o registro de um momento de “vivência receptiva”, insta-o pedagogicamente para a percepção da totalidade do gesto lírico e apoia a transição para a nova projetiva lírica de Bandeira. Segundo informação presente no próprio livro, “A estrada” teria sido escrito na Mosela, em Petrópolis, em 1921¹. Na sequência estabelecida no livro, o poema em questão patenteia a transição de um primeiro bloco de 14 textos, em que predominam poemas mais líricos e melancólicos, nos quais o poeta se debruça de modo concentrado sobre si mesmo, e um segundo bloco, de 10 poemas, em que os olhos do Eu-lírico se voltam predominantemente para a imediatez da vida cotidiana, a qual é submetida, pelo trabalho transfigurador do artista, a uma interação dinâmica com a sua subjetividade. Para que se tenha uma ideia dessa função mediadora do poema “A estrada” n’*O ritmo dissoluto*, basta lembrar, que ele sucede o poema “Quando perderes o gosto humilde da tristeza...” e antecede o poema “Meninos carvoeiros”. Muito distintos entre si quanto à equação lírica utilizada, esses três poemas são reveladores da passagem que *O ritmo dissoluto* concretiza nos termos da poesia bandeiriana e, em plano ainda mais geral, o passo transicional da poesia brasileira do século XX.

Os três grandes caminhos líricos de **O ritmo dissoluto**

Para melhor compreensão dos argumentos aqui propostos, parece oportuno um breve comentário sobre a conformação lírica dos dois poemas que, como mencionado acima, ladeiam “A estrada”. No caso de “Quando perderes o gosto humilde da tristeza...”, embora domine a técnica do verso livre, o texto se apresenta sob um predomínio “sentimento de medida”, que organiza a dicção lírica aproximando-a da meditação a qual, entretanto, é dirigida a um tu, que pode, inclusive, ser o próprio eu-lírico. No fraseado lânguido, domina o manejo de conceitos e temas abstratos e uma subjetividade lírica que não se ampara em muitos índices concretos da realidade cotidiana para exprimir a doce melancolia que torna o poema tocante. Alcides Villaça identifica que há, no livro em análise, uma quantidade significativa de poemas em que o “o poeta olha bem para dentro”, entre os quais figura, paradigmático, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza...”. De acordo com o crítico, “nesses cantos de interiorização mais fechada há ecos, não há dúvida, de uma melancolia antiga, mas agora capazes de maior variação rítmica e melódica, por vezes incorporando o registro da oralidade e da prosa” (VILLAÇA, 2014, p. 13).

¹Recebem o mesmo registro (“Petrópolis, 1921”) os poemas: “Meninos carvoeiros”, “Sob o céu todo estrelado”, “Noturno da Mosela”, “A mata” e “Noite morta”.

²Exceções sejam feitas neste primeiro bloco d’*O ritmo dissoluto* aos poemas “O menino doente” e “Balada de Santa Maria Egípcíaca” e “Os sinos”.

Bastante distinta dessa matriz de “cantos de interiorização” é a configuração do poema “Meninos carvoeiros”. A carga imagética do cotidiano domina o texto e o olhar lírico dirige-se ao mundo sem querer impor sobre ele traços pesados de avaliação, idiossincrasia ou sentimentalismo. A crítica que reponta no poema (e que se irmana com certo sentimento de piedade dirigido às crianças que trabalham como carvoeiros) é feita em dicção simples, cotidiana, buscando a naturalidade prosódica da fala. Wilson Flores Jr. (2010) ressalta a especificidade composicional do poema, que, para ele, está plena de ambivalências inconciliáveis. Afirma o autor que:

o tom ameno ou o memorialismo não definem a expressão de “Meninos carvoeiros”, em que a pobreza e o trabalho infantil aparecem de modo direto e intenso. No poema, a infância surge sob o fulcro da miséria e da condição duplamente degradada de trabalho (infantil e em uma carvoaria). Ao mesmo tempo (como ocorre, de modos variados, em outros poemas de Bandeira), a empatia entre o eu-lírico e os carvoeirinhos perfaz todo o texto, ficando a sugestão de, em meio à degradação, surgir o humano reencontrado (FLORES JR., 2010, p. 246).

Sem entrar em uma leitura aprofundada dos dois poemas, podemos aludir a uma chave sumular para os contrapor, abraçando algo das indicações de Villaça (2014) e de Flores Jr. (2010) para separar didaticamente a essência dos dois textos com os quais o poema “A estrada” faz fronteira. Digamos, pois, que, em “Quando perderes o gosto humilde da tristeza...”, o poeta olha para dentro para se exprimir liricamente e que, em “Meninos carvoeiros”, o poeta olha para fora de si para dar integralidade ao acontecimento lírico através de um gesto mediador de empatia. O contraponto decisivo nesse caso, que, por sua vez, pode ser expandido para o restante do livro é que, na seleção dos conteúdos da realidade de um certo grupo de poemas d’*O ritmo dissoluto*, representado por “Quando perderes o gosto humilde da tristeza...” dominará o esquadro dos sentimentos do eu. De modo distinto, num outro significativo grupo de poemas, os conteúdos determinantes da seleção do poeta serão os referenciais da vida cotidiana.

Entretanto, esses dois grupos não esgotam os mecanismos líricos postos em movimento n’*O ritmo dissoluto*. Haverá, a nosso ver, um terceiro grupo de poemas a se considerar: aquele em que a equação lírica será uma configuração poética na qual a objetividade da vida cotidiana põe-se em relação dinâmica com a subjetividade do poeta e em que tal relação é apresentada em ato, fazendo coincidir ficcionalmente o tempo da enunciação e o tempo da realidade transfigurada. Esse enquadramento tripartite de *O ritmo dissoluto* converge com a descrição que faz o próprio Bandeira da escrita dos poemas. De acordo com o poeta, no livro de 1924, figuram:

poemas que são contemporâneos dos de Carnaval ou mesmo anteriores a eles (“Na solidão das noites úmidas”, “Felicidade”, “Mar bravo”, que é de 1913, “A vigília de Hero”, também de 1913 ou 1914, pois escrevi-o em Clavadel, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”). Os demais é que foram compostos a partir de 1920, na Rua do Curvelo ou na Mosela (Petrópolis) (BANDEIRA, 2014, n.p.).

Em consonância com a divisão aqui proposta, os poemas mais antigos se enquadrariam no primeiro grupo, enquanto os do Curvelo e da Mosela abarcariam as duas outras modalidades líricas, dominando, no caso dos poemas escritos em Petrópolis, aqueles que conformam uma “vivência receptiva”, de acordo com nossa proposta de leitura.

Para os parâmetros de nossa interpretação, cabe considerar a noção de “vivência receptiva”, na esteira de Lukács. Em linhas gerais, Peters (2023) sumariza tal noção como:

momento de suspensão da prática cotidiana, na qual o humano inteiro da cotidianidade, por intermédio do meio homogêneo de um tipo de arte determinado, temporariamente se torna humano inteiramente tomado pela obra de arte. Daí decorre uma percepção desfetichizada do tempo, a qual contempla o movimento dialético da história, e do espaço, superando a fragmentação que impera na experiência cotidiana imediata, bem como da contraditória unidade entre ambos. Tudo isso, não como simples projeção utópica, mas ao perscrutar, na imanência da própria realidade objetiva, **um mundo adequado à humanidade** (PETERS, 2023, p. 101. grifo nosso).

A observação que Bandeira faz no *Itinerário de Pasárgada* a respeito dos poemas d’*O ritmo dissoluto* produzidos em Petrópolis é curiosa e ilustra bem o contexto que se transfigura em poema. Diz o poeta que: “Dos vinte e quatro poemas que perfazem *O ritmo dissoluto*, oito foram escritos na Mosela. Mas a ação de Petrópolis só se exerce quando estou lá, ação lenitiva, que atuando sobre a minha sensibilidade, logo me comunica aos versos um manso ritmo de aceitação” (BANDEIRA, 2014, n.p.). Nesses poemas, a nosso ver, concretiza-se a busca de uma naturalidade de linguagem vinculada a uma abordagem do cotidiano que solicita ao poeta a supressão de qualquer elemento acessório. Isto se dá porque o contingente concreto (i.e.: a heterogeneidade da vida cotidiana que conclama o poeta consciente de sua tarefa à composição) passa a ser elemento decisivo na seleção de conteúdos para o reflexo lírico que ele deseja construir através de uma linguagem que não seja, por sua vez, estranha a esse processo. Nesses poemas, o estilo é predominantemente sério, mas não necessariamente melancólico, com total ausência, ou presença apenas pontual, de humor ou de ironia. O poema registra, por esses meios, uma “vivência receptiva”.

O paradigma poético de “A estrada”

Voltemos, portanto, após termos sugerido uma segmentação estrutural para o livro de 1924, ao poema “A Estrada”. O seu paradigma lírico, o qual comparece, como já dissemos, em outros poemas essenciais de *O ritmo dissoluto*, combina, talvez, elementos de cada um dos outros dois tipos de expressão lírica presentes na obra, isto é: nem a determinação da subjetividade, nem os ingredientes da heterogeneidade da vida cotidiana

são descartados. Unidos, tais ingredientes dão contornos a um quadro de “vivência receptiva”, que estabelece um vínculo entre arte e vida cotidiana que pode ser lido como evidenciador de uma concepção poética de Bandeira. A combinação desses ingredientes, segundo nossa hipótese, estrutura-se de forma a sugerir que o poema deseja dar a aparência de que está sendo feito no instante mesmo que o gerou, fazendo equivaler a “vivência” da vida cotidiana, a “vivência estética” da produção do poema e, também, (por que não?) a “vivência receptiva” de sua leitura.

Dito isso, passamos à leitura do poema, sugerindo atenção especial à posição do verso: “E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar:”, que é o núcleo do realismo, em sentido lukácsiano, que caracteriza também outros poemas desse grupo de criações de *O ritmo dissoluto*.

A estrada

Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
Interessa mais que uma avenida urbana.
Nas cidades todas as pessoas se parecem.
Todo mundo é igual. Todo mundo é toda a gente.
Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.
Cada criatura é única.
Até os cães.
Estes cães da roça parecem homens de negócios:
Andam sempre preocupados.
E quanta gente vem e vai!
E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar:
Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso.
Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,
Que a vida passa! que a vida passa!
E que a mocidade vai acabar.

Petrópolis, 1921 (BANDEIRA, 2014, p. 49)

Ao examinar as relações entre arte e cotidianidade, o Lukács da *Estética* (1966) propõe que as obras de arte têm a capacidade de atuar no receptor como conformação sensível de um momento particular da totalidade do desenvolvimento humano. Nesses termos, enquadra-se a noção de catarse, que tem como elemento distintivo o movimento de “tornar-se autoconsciente” do ser social. Isso se daria graças ao meio homogêneo que é a arte. O sujeito receptor se relaciona com o meio homogêneo ativamente e de modo distinto daquele que caracteriza a sua interação com a heterogeneidade peculiar à vida cotidiana.

O poema “A estrada” parece nos contar algo sobre a relação entre arte e vida cotidiana que é coerente com o que Lukács desenvolve em *A peculiaridade do estético*. Para o filósofo, “o comportamento cotidiano humano é, ao mesmo tempo, começo e fim de toda atividade humana” (LUKÁCS, 1966a, p. 11). Este é um princípio que anima o poema “A estrada”, pois nele deslinda-se uma consciência do eu-lírico relativamente à na-

tureza desse tipo de conformação estética. A relação com a cotidianidade, todavia, aparece no poema através de uma dinâmica entre objetividade e subjetividade, que se apresenta em ato e está em sintonia com a afirmação de Lukács de que as obras de arte são constituídas no “equilíbrio tenso entre subjetividade e objetividade que emerge como uma nova síntese estética unificada e imediata, substancial e evocadora” (LUKÁCS, 1966b, p. 472). O mundo que aparece nessa conformação de “A estrada” não é o da realidade imediata, o da pura natureza, mas o mundo humano, típico das configurações estéticas que possuem um caráter antropomorfizador.

Considerando esses traços de evidenciação de uma concepção estética que se realiza aos olhos do receptor, “A Estrada” pode ser considerado um poema representativo do conjunto em que se enquadra e que se comunica com o tempo modernista por vias diferenciadas de tratamento da cotidianidade. Este conjunto, encabeçado pelo poema que aqui inicia nossa abordagem, marca a adoção por Bandeira de uma projetiva lírica realista em sentido amplo. Nessa chave de leitura, podem ser considerados mais assemelhados à fatura de “A Estrada”, n’*O ritmo dissoluto*, os poemas: “Sob o céu todo estrelado”, “Gesso”, “Noite morta”, “Balõesinhos”. São poemas que se comunicam com “A estrada”, com forte atenção à realidade, o já mencionado “Meninos carvoeiros”, ao qual é possível ainda unir “Noturno da Mosela”, “A mata”, “Na rua do sabão”, “O menino doente”, “Balada de Santa Maria Egípcíaca” e “Os sinos”. No segundo grupo³, temos uma poética, por assim dizer, *realizada* cujo diferencial em relação ao primeiro grupo seria certa tendência de a conformação lírica desvencilhar-se da exibição em ato dos movimentos subjetivos do eu-lírico. Estes aparecem *em realização* aos olhos do leitor nos poemas que seguem o paradigma de “A Estrada”, o qual nomeamos criticamente como representativos de uma “pedagogia do poema”. Através dessa disposição pedagógica⁴, o eu-lírico quer apresentar, sem caráter de tese, o que é o trabalho de conformação estética do mundo e sugerir efeitos da “vivência receptiva” na subjetividade do leitor.

O caráter “pedagógico” de alguns poemas de *O ritmo dissoluto*

Em suma, os poemas que se aproximam do paradigma “pedagógico” de “A Estrada”, aparentam um caráter de pesquisa e de afirmação sutil de certa poética, algo que aparece *em realização* aos olhos do leitor. Não é implausível inferir que o jogo ficcio-

³Neste artigo, não nos dedicaremos ao segundo grupo, concentrando a argumentação em tentar caracterizar linhas mestras do processo de catarse figurado no primeiro grupo.

⁴ Vale destacar que não se trata aqui de inferir como “pedagógica” uma intenção do poeta, mas que esta intenção está inscrita no “pôr estético” (ästhetischen Setzungsart, conforme o Lukács da Estética) específico desse conjunto de poemas. Trata-se, pois, de um elemento objetivo da conformação lírica desses textos.

nal sugere que o tempo da enunciação é o mesmo da ação do poema, o que faz com que o Eu do poeta seja uma presença importante na configuração lírica. Ele funciona como uma espécie de guia da experiência que será vivida pelo leitor. Em todos os textos do grupo referido, a presença da subjetividade consciente do gesto poético é importante para a sua eficácia estética. Assim, o poeta evidencia ao leitor o âmago do que seria a função social da poesia como revelação e como crítica da vida, precisamente por, segundo nossa hipótese, dar forma ao processo típico da “vivência receptiva”, que fundamenta a criação poética destinada a descobrir e a avaliar as relações humanas. Todos os poemas desse grupo podem ser interpretados a partir da concepção lukácsiana de catarse, ou seja, o processo segundo o qual o receptor deixa de ser plenamente afetado pela heterogeneidade da vida cotidiana para interagir com um meio homogêneo, numa vivência receptiva que o afasta do cotidiano, e o faz elevar-se sobre as determinações contingentes da particularidade, para estabelecer vínculos renovados com a genericidade. Aí residiria, em consonância com a estética lukácsiana, o propósito desfetichizador da arte: o estabelecimento de novos laços, mais livres, menos estranhados, com a vida social.

Tal movimento atesta-se em versos capitais em cada um dos poemas, como se pode comprovar pelo elenco a seguir: “E deverias dizer que foi teu momento mais feliz”, em “Sob o céu estrelado”; “é tocante e vive, e me fez agora refletir / Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”, de “Gesso”; “(Não desta noite, mas de outra maior)”, de “Noite Morta”; “Sente-se bem que para eles ali na feira os balõezinhos de cor são a única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável”, de “Balõezinhos”. Um breve levantamento de traços estéticos comuns a esses poemas nos leva à sistematização das seguintes características, em alguma medida, partilhadas por eles: a) vinculação com a vida cotidiana, que, ao ser transformada em poema, aparece como um mundo humano do qual poeta e leitor fazem parte e do qual são “co-criadores”; b) evidênciação mais ou menos explícita do processo de conformação artística como meio homogêneo, que se afirma como descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida e sugere, metapoeticamente, a eficácia desfetichizadora da obra; c) expressão lírica que deseja o poema como equilíbrio entre subjetividade e objetividade; d) evidênciação do caráter antropomorfizador do gesto estético que se combina com o mérito evocador da conformação artística.

A consistência estética da voz lírica desse grupo de poemas de *O ritmo dissoluto* confere aos textos uma forma de meditação sobre a silenciosa união entre individualidade e gênero humano, através da apresentação ao leitor da captação lírica da realidade objetiva. Isso se revela de modo especial na posição do eu-lírico de “A Estrada”,

que, através da constituição sutil da figura de um “poeta incidental”, elabora, aos olhos do leitor, um paradigma de comportamento de leitura desfetichizadora. Isso ajuda na percepção de que a consistência de realismo, em sentido lukácsiano⁵, seria essencial no processo de “transição poética” verificado no livro de 1924. O que o poema dá a ver é a conquista antropomorfizadora da realidade objetiva particular, a qual é alçada a outro patamar vivencial pelo núcleo de reflexo lírico realista encontrado no verso que aqui tem-se considerado central: "E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar:". seria essencial no processo de “transição poética” verificado no livro de 1924. O que o poema dá a ver é a conquista antropomorfizadora da realidade objetiva particular, a qual é alçada a outro patamar vivencial pelo núcleo de reflexo lírico realista encontrado no verso que aqui tem-se considerado central: "E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar:"

É este verso que funde o “contingente” e o “permanente” para utilizar expressões muito sugestivas de Luis Bueno (2023), em análise recente sobre a obra bandeiriana. Bueno (2023, p. 90) afirma que “a obra poética de Manuel Bandeira integra uma vasta tradição de visão materialista na poesia brasileira do século XX”. O crítico ressalva ainda que, “sem contradizer esse materialismo de base, no entanto, de forma sutil, mas constante, atravessa também a obra de Bandeira uma concepção difícil de definir, mas que poderíamos caracterizar como de permanência do contingente” (BUENO, 2023, p. 91). Isto porque, para Bueno (2023, p. 87), o poeta “nunca tirou o olho do que ultrapassaria o contingente”. Daí o crítico conclui que “a tarefa assumida por Bandeira foi a de incorporar o grande no pequeno na construção do seu estilo humilde” (BUENO, 2023, p. 88).

Desde o nosso ponto de vista, no grupo de poemas que apresentam como núcleo a conformação de uma “vivência receptiva” aos olhos do leitor essa relação entre contingente e permanente, ou, segundo nossa perspectiva, entre a “particularidade” e a “genericidade” é estruturalmente fundamental. A dinâmica aludida por Bueno entre o contingente e o permanente pode ser lida, então, sob lente lukácsiana, como resultado estético da dinâmica heterogeneidade/homogeneidade. Isto, pois, de acordo com Peters (2023, p. 99): “No *medium* específico do tipo de arte correspondente, a heterogeneidade expansiva da vida imediata deverá ganhar uma expressão homogênea, condensada e unitária, seja visual, audível, linguística, gestual etc. – daí que se diga meio homogêneo.” Em “A estrada” e nos outros poemas do grupo aqui analisado, há uma apresentação de momentos de concentração de sentidos, semelhantes ao momento estético que funda o poema e que repercute no leitor através da força evocadora da obra de arte. Como afirma Peters (2023, p. 101):

⁵Lukács entende o realismo como método para figuração artística da realidade que está comprometido com a evidenciação das relações humanas, numa atitude estética que descobre e critica o núcleo da vida humana.

por vezes, também na cotidianidade momentos de concentração dos sentidos se fazem necessários, como quando fechamos os olhos para melhor escutar um ruído, reabrindo-os logo em seguida. Trata-se de uma homogeneização circunstancial da percepção, rapidamente dispersada na heterogeneidade dos sentidos. A diferença decisiva operada na esfera estética é que, pela conformação, esse momento da homogeneidade é cristalizado na obra de arte. Ainda acerca dessa dinâmica entre meio homogêneo e heterogeneidade da vida cotidiana, seria interessante sublinhar que “o pôr das obras de arte é, a um só tempo, sempre parcial, enquanto aspira à totalidade. Em outras palavras, a mimese é sempre uma seleção de conteúdos operada sobre a realidade objetiva, a fim de conformá-la a partir do ponto de vista “unilateral” (as aspas são do próprio Lukács) de um determinado meio homogêneo; entretanto, ao mesmo tempo, todo reflexo estético se propõe a representar um “mundo” consumado e fechado em si mesmo, com a pretensão de alcançar um efeito de totalidade eficaz.

Pode-se compreender melhor o que chamamos de pedagógico nesse grupo de poemas, caso se os avalie à luz do que afirma Lukács sobre a relação entre arte e realidade objetiva:

A forma encontrada por Bandeira para dar vez a essa representação de mundo consumado e fechado em si mesmo tem, a nosso ver, um sutil caráter metapoético que seria, no contexto da obra em questão, expressivo da defesa de uma certa concepção de arte e de provocação do comportamento ativo e esteticamente coerente do leitor. Daí afirmarmos que o gesto bandeiriano nesses poemas seria “pedagógico”.

as formações estéticas são reflexos da realidade objetiva, e seu valor, sua significação, sua verdade repousam sobre a capacidade que tenham de captar corretamente a realidade, reproduzi-la, e evocar nos receptores a imagem da realidade que subjaz a elas mesmas. Assim, pois, o fato de ser fechada em si, sua “imanência”, sua “substantividade” não podem significar um isolamento da realidade; a “imanência” não pode ser a de um “puro” sistema formal, nem implicar em indiferença a respeito do efeito da obra (LUKÁCS, 1966b, p. 41).

Uma poesia que não deseja o isolamento da realidade e nem deseja ser um puro sistema formal caminha para a trilha do realismo em sentido amplo. Trata-se de algo que já está à farta indicado na fortuna crítica do poeta, começando por Gilda de Mello e Sousa e Antonio Candido (1993, p.3), que, na “Introdução” da *Estrela da vida inteira*, indicaram que a voz lírica de Bandeira é o produto de inumeráveis componentes, entre as quais se acha:

certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além de sua fronteira; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema.

Seguindo a lição de Gilda e Antonio Candido, o que merece ser apurado nos textos que poderíamos associar ao registro lírico do movimento da catarse, a partir de Lukács, é a hipótese de que, em Bandeira, tem-se um materialismo não meramente objetivista. Isto quer dizer que sua consistência e seu alcance total se amparam na não exclusão da di-

nâmica subjetiva como fonte segura para disparar uma interação dinâmica com a matéria contingente, que sustenta a conformação poética de uma concepção bandeiriana da função social da arte. Esse núcleo de poemas encabeçado por “A Estrada” o qual explicita o método de pesquisa do contingente que leva à expressão do permanente é, sob certos aspectos, assim também reconhecido por Alcides Villaça (2014, p. 12):

Bandeira funde a poesia da vida na vida da poesia, numa unificação orgânica a um tempo simples e rara. Para ser bem apreciada, tal conjunção requer do leitor atenção similar à que o poeta dedicou às vivências que tornou poemas. [...] Nesses poemas o poeta olha para fora e absorve, recriando-a, a intensidade das vivências mundanas, a poesia do que está à nossa volta e que perdemos por falta de atenção, de abertura afetiva, de linguagem. A apropriação do poético que o toma de súbito, na força insuspeitada de um momento significativo que passaria sem registro não fosse a absorvente presença de quem o reconhece, o acolhe e o formaliza com fluência natural.

Uma das atitudes poéticas mais destacadas n’O ritmo dissoluto é a busca de uma linguagem que trata da vida cotidiana, e da arte que se desentranha dela, de modo, progressivamente mais natural. A esse movimento de pesquisa de uma língua da naturalidade para tratar de temas que dirigem o leitor à genericidade, soma-se a substituição progressiva da melancolia, que é o sentimento primacial da lírica da primeira parte do livro (e dos livros anteriores de Bandeira), por outras matrizes líricas, mais adequadas a essa naturalidade e mais facilmente equilibráveis com a projetiva realista que domina o conjunto a partir de “A Estrada”. É por isso que, nos poemas que aqui recebem atenção especial (recapitulando-os: “A estrada”, “Sob o céu todo estrelado”, “Gesso”, “Noite morta”, “Balõesinhos”), vale investigar os constituintes da providência compositiva bandeiriana de exhibir, em balanceamento harmônico, subjetividade e objetividade, despindo o poema de marcas fortes de 1ª pessoa e reduzindo-as ao mínimo, para que o fato ou a dinâmica da cena apareçam em relação ao sujeito, no qual causam efeito (em chave de espelhamento com o movimento da leitura), que é o que fala mais alto no poema. O centro, portanto, desses textos não está no Eu, nem na paisagem, mas na dinâmica que o poema apresenta em ato e que serve de espelho “pedagógico” ao leitor. Defendemos que a estrutura dos poemas é metapoética porque eles embutem em si mesmos o que Lukács chamaria de “o depois da experiência estética”, mimetizando o movimento catártico possível à poesia lírica⁶. Esse conjunto de poemas evidencia, magistralmente, um processo assim exprimido pelas palavras de Lukács:

Devoção incondicional à realidade e o desejo apaixonado de superá-la caminham juntos, pois este último não é a vontade de impor um “ideal” tirado sabe-se lá de onde, mas sim o perscrutar daqueles traços, em si inerentes à realidade, pelos quais a sua adequação aos humanos se torna claramente visível e são superadas a estranheza e a indiferença em relação a eles, sem com isso afetar a essência de sua objetividade, muito menos querer eliminá-la (LUKÁCS, 1966b, p. 227).

⁶É importante ressaltar que o objetivo deste artigo é sugerir um enquadramento crítico a partir do qual seja possível realizar a análise mais detida desse grupo de poemas que têm o seu paradigma poético aproximado de “A estrada”. Em outra oportunidade será necessária a leitura detida de cada um dos textos aqui referenciados.

Bandeira nos diz, então, que há essa relação entre arte e vida cotidiana. O contingente transige ao permanente através de uma certa seleção de conteúdos e de uma conformação acertada de tais conteúdos que podem produzir a evocação da realidade mediada pelo meio homogêneo, pelo sujeito que ativamente trabalha na recepção da obra, o homem inteiramente. “E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar:” é, como temos dito, um verso central para a compreensão dessa consistência catártica que estrutura os poemas em questão. Três são as palavras que condensam os elementos estéticos dessa “pedagogia” de nova poética buscada por Bandeira e expressa em modo sumário no verso: “tudo”, ou “a totalidade”; “impressivo”, traço que a vivência receptiva destaca da heterogeneidade da vida cotidiana; “meditar”, gesto subjetivo que antropomorfiza a natureza e a torna elemento poético condensador das relações humanas. Vale lembrar, a esse título, que “impressivo” é, a um só tempo, “o que impressiona”, “o que imprime” e “o que tem influência moral”. Ora, essas são, entre outras, componentes essenciais da concepção de meio homogêneo segundo o Lukács da Estética. Assim percebida, a arte, para o filósofo húngaro:

está e permanece inseparavelmente ligada à particularidade da subjetividade criadora, assim como a vivência da obra não pode romper com a particularidade do sujeito receptor. Ao mesmo tempo, em ambos há uma elevação acima dessa mera particularidade: preservando a assinatura de sua qualitativa singularidade, desaparece deles, ou pelo menos é empurrado para segundo plano, tudo aquilo que na própria vida tende a transformar essa singularidade em ser fechado em si mesmo, aquilo que em sentido socialmente pejorativo é subjetivo – tudo aquilo que ergue uma barreira entre o eu e o mundo ou que meramente recobre superficialmente o mundo com cores de uma qualidade particular sem penetrar em seu núcleo. (LUKÁCS, 1966b, pp. 288-89).

O que é “impressivo” (vinculado à particularidade da subjetividade criadora) conduz à autoconsciência genérica, que é o elemento novo na relação do ser humano com seu cotidiano. O sujeito, pela experiência da catarse, supera o que a aparência imediata elide, em favor da natureza humana (no poema “A Estrada”, referida pela “voz dos símbolos”) como resultado do processo histórico. O condão “impressivo” das coisas é delas, mas é descoberto pelo Eu, através do instante de “vivência receptiva”, que é recuperado pelo trabalho do poeta, o qual tendo-o vivido, oferece ao leitor também viver a partir do “pôr estético”.

Encontramo-nos, portanto, no terreno da função social específica da fruição estética, segundo Lukács. A esse respeito, Renata Altenfelder Gallo (2020) afirma que a fruição estética “preconiza a transformação de um passado espacial e temporal em um momento presente vívido, despertando, no sujeito fruidor, a consciência de viver em um mundo do qual ele faz parte e do qual é cocriador” (GALLO, 2020, p. 118). O traço que desejamos ressaltar como pedagógico de “A Estrada” está precisamente em sugerir qual

seria o comportamento do sujeito fruidor/receptor diante do poema. A perspectiva de base da lírica de Bandeira aqui analisada considera que a poesia, tanto para o criador, quanto para o receptor que a vivencia, é “a um só tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida” (LUKÁCS, 1966b, p. 465). Aos olhos do leitor, nos poemas que seguem o paradigma de “A Estrada”, exhibe-se um processo que: “purifica e intensifica, enriquece e aprofunda” (LUKÁCS, 1966b, p. 289).

Lembre-mo-nos que Villaça (2014) afirma que, n’*O ritmo dissoluto*, há poemas que “acolhem” o leitor e pedem dele comportamento em certa medida homólogo ao da vivência estética do ponto de vista do criador. Ora, Lukács pontua que “no processo criativo se expressa a mesma relação” subjetiva “com a realidade visível que na recepção” (LUKÁCS, 1966b, p. 396). Tais relações subjetivas, por sua vez, são mediadas pela objetividade da obra de arte que garante o lastro de materialidade histórica do processo. Na vivência estética legítima, o que assoma é a vida concreta, livre de transcendência, superficialismo naturalista, ilusão idealista ou ensimesmamento subjetivista.

A significação política do gesto estético

O comentário sobre a concepção de poesia presente no recorte de poemas de Bandeira aqui enfocado, leva-nos à discussão sobre a relação entre arte e política. A esse respeito é oportuno recuperar a reflexão feita por Hermenegildo Bastos (2019) acerca da catarse como o caminho desfetichizador percorrido pela obra de arte. De acordo com ele:

É próprio da arte despertar vivências de mundo. Uma obra de arte é eficaz (*wirkend Werk*) se no mundo nela representado os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos. Se uma obra é evocadora, este efeito tem que conter, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, o despertar de seu partidarismo (BASTOS, 2019, p. 13).

O analista da obra do filósofo húngaro, aqui, relaciona o efeito catártico à intensificação do vivido almejada no meio homogêneo da arte e ao alcance político das obras, que suplanta a imediatez da aparência da vida cotidiana. Assim, é coerente concluir que a função social desempenhada pela arte é de natureza muito mais geral e intensificada pela sua função especificamente estética, que implica, de acordo com Lukács a suspensão do interesse prático imediato. O alcance político da obra, portanto, deriva de sua eficiente realização estética, como captação do humano concreto inerente às relações entre os seres humanos nos termos dos processos sociais.

Considerando isso, vale a pena notar que a vida cotidiana em Manuel Bandeira, especialmente a partir d'*O ritmo dissoluto*, possui alguns pressupostos concretos da realidade brasileira que lhe são estruturantes, os quais se interpenetram na articulação formal da sua poesia. Tais pressupostos remetem a elementos geográficos, históricos e de classe intensivamente transfigurados em sua poesia. Sem nos alongarmos muito na análise desses elementos, mencionaremos apenas o que há de mais sugestivo neles para a abordagem do núcleo de problemas brasileiros que se acham entranhados na forma bandeiriana.

Em termos geográficos, trata-se de um cotidiano de província e não da vida nacional, pois é sob traços de provincianismo que a vida no Curvelo e na Mosela é apresentada nos poemas. Do ponto de vista da classe social, trata-se do cotidiano da pobreza brasileira, à periferia do capitalismo. Em relação à história, recordemos que a reminiscência do tempo de infância é a de uma intersecção de tempo vizinho ao fim oficial do período escravocrata. O poema “Murmúrio d’água” (BANDEIRA, 2014, p. 33), também de *O ritmo dissoluto*, lembra o canto melancólico da ama escrava, dizendo que:

A minha mãe ouvi dizer que era minh'ama
Tranquila e mansa.
Talvez ouvi, quando criança,
Cantigas tristes que cantou à minha cama.
Talvez por isso eu me comova a aquela mágoa.
Talvez por isso eu me comova tanto à mágoa
Do teu rumor, murmúrio d'água...

A meiga e triste rapariga
Punha talvez nessa cantiga
A sua dor e mais a dor de sua raça...
Pobre mulher, sombria filha da desgraça!

— Murmúrio d’água, és a cantiga de minh'ama.

Com essas indicações queremos sugerir que, além de uma dimensão política de universalidade do gesto artístico, há o que investigar nos poemas relativamente aos traços especificamente brasileiros da condição histórica vivida e transfigurada pelo poeta nos seus poemas. É com essas referências concretas – província, pobreza e escravidão – que os poemas se armam, buscando universalizar a experiência lírica. Tais elementos precisam ser investigados⁷ em sua especificidade no clico de obras aqui referido, a fim de que se possa, de modo mais complexo, distinguir politicamente os impasses vividos pelo poeta na sua transição ao padrão poético que supera a sua dicção finissecular.

Considerações finais a partir da tradução bandeiriana do poema “Torso arcaico de Apolo”

⁷A investigação de tais elementos concretos far-se-á no âmbito da pesquisa que este artigo integra, especialmente ao se abordarem os livros *Libertinagem* e *Estrela da manhã*.

Em chave de conclusão provisória da “pedagogia do poema” como um dos núcleos fortes da nova poética buscada por Manuel Bandeira em *O ritmo dissoluto*, vale indicar que ela se baseia na exibição do trabalho do poeta de processar, aos olhos do leitor, a vivência de uma descoberta de conteúdo catártico na heterogeneidade da vida cotidiana. Tal descoberta só se torna vivência para o leitor graças ao trabalho formal do poeta, que reside, nos termos bandeirianos, na busca da linguagem da naturalidade e do cuidadoso trabalho com ritmos adequados à prosódia do verso livre que acolhe essa mesma linguagem. Outra razão para essa destinação pedagógica em uma fase de transição precisa ser mais investigada, mas tem a ver com as providências do poeta finissecular para atravessar a ponte a uma nova poética, à qual os leitores brasileiros do tempo ainda não estavam necessariamente acostumados. Esse será, talvez, um dos motivos pelos quais esse padrão de poema praticamente desaparece nos livros subsequentes, *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936). Aprofundar essa conclusão e as diferenças de paradigma entre os livros é tarefa para outros momentos de reflexão.

Todavia, antes de encerrar estas notas para a leitura da “vivência receptiva” n’*O ritmo dissoluto*, vale, talvez, uma digressão final que pode ajudar a reforçar nossas impressões gerais sobre uma certa concepção bandeiriana de poesia. Relembramos aqui, para isso, mais um elo entre Bandeira e Lukács, que se concretiza na tradução/interpretação do poema de Rainer Maria Rilke, “Torso arcaico de Apolo”⁸.

Ao falar da catarse, na *Estética*, Lukács cita o poema de Rilke para referir-se à comoção do sujeito social diante da obra de arte, que envolve: “uma anterior contemplação fetichizadora do mundo, sua destruição por sua própria imagem desfetichizada na obra de arte e a autocrítica da subjetividade” (LUKÁCS, 1966b, p. 507). O filósofo afirma que “Torso arcaico de Apolo” culmina com uma exortação da estátua a quem a contempla, que representa um “tal abalo da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas assumem novos conteúdos, uma nova direção” (LUKÁCS, 1966b, p. 507).

Há grande sintonia entre essa abordagem de Lukács, a tradução de Bandeira e o comentário iluminador que faz Otto Maria Carpeaux acerca do trabalho do tradutor e do sentido original do poema de Rilke, como veremos a seguir.

Em 1948, vinte e quatro anos após a publicação de *O ritmo dissoluto*, Bandeira traduz, a pedido de Otto Maria Carpeaux, o poema, para uma exegese que este gostaria de propor, a fim de resgatar Rilke de uma polêmica que isolava o poeta alemão em um nicho de poetas espiritualistas ou transcendentalistas. Bandeira era muito crítico dessa re-

⁸“Não sabemos como era a cabeça, que falta, /De pupilas amadurecidas, porém/O torso arde ainda como um candelabro e tem, /Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta//E brilha. Se não fosse assim, a curva rara/Do peito não deslumbraria, nem achar/Caminho poderia um sorriso e baixar/Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara. //Não fosse assim, seria essa estátua uma mera/Pedra, um desfigurado mármore, e nem já/Resplandecera mais como pele de fera. //Seus limites não transporia desmedida/Como uma estrela; pois ali ponto não há/Que não te mire. Força é mudares de vida.” (BANDEIRA, 1993, p. 361)

cepção restritiva de Rilke, a ponto de afirmar na crônica “Resposta a Eneida”⁹, recolhida em *Flauta de papel*, que um dos versos de língua alemã que não lhe saíam da cabeça não era “nenhum daqueles que põem em estado de transe os meninos da Geração de 1945, mas esta simples volta do Karrussell: ‘Und dann und wann ein weisser Elefant’ (E, de vez em quando, um elefante branco)” (BANDEIRA, 1958, p. 292).

A sintonia entre crítico e poeta fica clara quando Carpeaux (2020) afirma que a tradução do “mestre Bandeira” é fiel, que basta por si só como interpretação do poema e que, pela sua qualidade, revela o Rilke “verdadeiro”, especialmente graças à maneira como apresenta em português o verso final: “Força é mudares de vida”. Carpeaux ressalta a qualidade do trabalho de Bandeira mencionando os problemas de uma tradução inglesa do mesmo soneto. Diz ele:

Ficamos, conforme a tradução inglesa, em atitude contemplativa, esperando o milagre da influência mágica da arte. Nessa tradução errada, o soneto exprime um esteticismo de intensidade, baseado em não sei que fé mística em realidades espirituais atrás das obras que a mão do homem criou. É Rilke falsificado. (CARPEAUX, 2020, n.p.)

Já a tradução de Bandeira ressaltaria o processo modelar do papel social da arte, de modo coerente com o poema de Rilke. A fidelidade de Bandeira se dá, talvez, por uma partilha de concepção da arte, muito parecida com a dos poemas que aqui tentamos apresentar, cuja série é encabeçada por “A estrada”. Aliás, vale lembrar que, de acordo com o próprio Bandeira, ele só era capaz de traduzir bem os poemas que gostaria de ter escrito.

Reforça esse campo de interesse sobre o Bandeira tradutor referenciado a uma certa concepção de arte a fina avaliação de Walter Carlos Costa (1986) em artigo que discute o trabalho de tradutor do poeta de *O ritmo dissoluto*. Após afirmar que a tradução de teatro e de prosa feita por Bandeira era geralmente votada a atender encomendas que lhe eram feitas, Costa destaca que a postura do poeta em relação a textos do gênero poético é “radicalmente distinta”, pois:

os poetas traduzidos formam um conjunto absolutamente pessoal e que não segue, de modo algum, o padrão de “bom gosto” estabelecido por críticos e historiadores da literatura. Bandeira buscou em poetas estrangeiros certas “afinidades eletivas” e tudo indica que o trabalho de tradução – entendido ao longo dos anos – cumpriu a função de possibilitar-lhe o desenvolvimento de seus próprios meios expressivos. É evidente que havia um plano de organização de uma antologia pessoal de poemas estrangeiros para uso próprio. Certa preocupação pedagógica – sempre presente em suas atividades de escritor – explica que Bandeira enfeixasse logo esses poemas em livro. Este conjunto de poemas traduzidos (publicados pela primeira vez em 1945 e reeditado várias vezes) forma como que um *pendant* a sua própria obra, à maneira de ilustração prática das fontes estrangeiras de seus procedimentos poéticos (COSTA, 1986, p. 103).

⁹A crônica data de 5 de dezembro de 1956, oito anos depois da tradução de “Torso arcaico de Apolo”

Considerando a avaliação de Costa, vale destacar que, entre os poemas de *O ritmo dissoluto* aqui referidos criticamente e o “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, há, no mínimo, certa homologia de princípios. Diz Carpeaux (2020, n.p.) a respeito do poema de Rilke, espelhando-se na tradução de Bandeira, que “a descrição contemplativa da obra de arte culmina num imperativo, impondo-nos o dever de modificar os rumos da nossa vida” e conclui que “a obra de arte é a cristalização de uma experiência vital do artista, superior ao próprio artista pela coerência absoluta que não é dada às criaturas mortais.” (CARPEAUX, 2020, n.p.). Ora, tais traços parecem estar se tornando muito evidentes para o próprio Bandeira já na década de 1920, como atesta o que estamos aqui denominando, a partir de noções lukácsianas, de um conjunto de “poemas pedagógicos” que é um dos três pilares d’*O ritmo dissoluto*.

As afirmações de Carpeaux sobre Rilke, que são legitimadas pela interpretação/tradução realizada por Bandeira, ajudam a compor, retrospectivamente, o quadro de uma concepção de estética presente nos poemas que iniciam o “ciclo do Curvelo e da Mosela”. Era preciso, a nosso ver, no ambiente de mudança poética por que passa Bandeira, instar certo comportamento no leitor, à maneira de educá-lo para as especificidades dessa nova poética, que se distanciava dos modelos finiseculares, ao tempo que se diferenciava das matrizes modernistas, constituídas segundo mediações prioritariamente vanguardistas. Estabelecidas até aqui as coordenadas gerais para uma leitura crítica da “vivência receptiva” como matriz poética de um conjunto de textos de *O ritmo dissoluto*, fica sugerida a tarefa de analisar detidamente os poemas desse grupo, em sua especificidade estética e ponderá-la em contraste com a estrutura típica dos demais poemas do livro nos quais a vida cotidiana seja a matéria principal.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Dias Cidades/Editora 34, 2000. p. 11-89.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2020. 1ª Edição Eletrônica. n.p.
- BANDEIRA, Manuel. “Resposta a Eneida”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 290-292.

- BANDEIRA, Manuel. *O ritmo dissoluto*. São Paulo: Global, 2014.
- BASTOS, Hermenegildo. Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização. *Revista Herramienta*, 17 jul 2014. n.p. Disponível em: <https://www.herramienta.com.ar/arte-e-vida-cotidiana-a-catarse-como-caminho-para-a-desfetichiza-o>
- BUENO, Luis. Contingente permanente. In: BELÚZIO, Rafael Fava (Org.). *"Sou poeta menor, perdoai: Manuel Bandeira pela crítica contemporânea"*. São Paulo: Alameda, 2023. p. 83-110.
- CANDIDO, Antonio e MELLO e SOUSA, Gilda de. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 3-17.
- CARPEAUX, Otto Maria. Nota sobre Rilke. In: _____. *Retratos e leituras*. Curitiba: Livraria Danúbio Editora, 2020. Edição Kindle. n.p.
- COSTA, Walter Carlos. Bandeira importador de poesia. *Travessia* 5 (13), p. 102-108, 1986.
- FLORES JR., Wilson José. Inconciliáveis carvoeirinhos: ambivalências em "Meninos carvoeiros", de Manuel Bandeira. *Revista Texto Poético*, V. 6. N.8, 2010. p. 142-153.
- GALLO, Renata Altenfelder Garcia. Origem do reflexo estético, mundanidade e considerações preliminares sobre a obra de arte na *Estética* (1963) de György Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, p. 106-25, jan./jun. 2020.
- LUKÁCS, György. *Estética: I La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, György. *Estética: I La peculiaridad de lo estético: 2. Problemas de la mimesis*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966b.
- PETERS, Carolina de Paula. *De volta à corrente da vida: vivência receptiva e vida cotidiana na Estética de György Lukács*. 2023. 192fs. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2023.
- VILLAÇA, Alcides. Um lirismo verdadeiramente vivo. In: BANDEIRA, Manuel. *O ritmo dissoluto*. São Paulo: Global, 2014. p. 11-17.

