

A dialética da frustração em Manuel Bandeira: uma análise de “Versos de Natal”

The dialectics of frustration in Manuel Bandeira: an analysis of “Versos de Natal”

Gustavo Ramos de Souza*

RESUMO: Baseando-se em um motivo biográfico do poeta Manuel Bandeira, este artigo tem como objetivo delinear os movimentos de uma dialética da frustração em sua obra. Para tanto, trata-se primeiramente de demonstrar as diversas faces da frustração a partir de seus poemas. Em seguida, passa-se à análise do poema “Versos de Natal”, de *Lira dos Cinquent’anos*, fundamentando-se nos elementos constitutivos do poema, como o ritmo, a métrica, a sintaxe e o léxico, em constante diálogo com outros poemas, com dados biográficos e com a fortuna crítica sobre o autor. Espera-se, com isso, demonstrar que o motivo da *vida que podia ter sido e não foi* é uma chave de leitura à obra bandeiriana.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; “Versos de Natal”; frustração; dialética.

ABSTRACT: Based on a biographical motif of the poet Manuel Bandeira, this paper aims to outline the movements of a dialectics of frustration in his work. To this end, it primarily involves demonstrating the various facets of frustration through his poems. Thereafter, it proceeds to analyze the poem “Versos de Natal”, from *Lira dos Cinquent’anos*, grounding the discussion in the constitutive elements of the poem, such as rhythm, meter, syntax, and lexicon, in constant dialogue with other poems, biographical data and the critical reception of the author. It is expected that this will demonstrate how the theme of *a life that could have been and was not* serves as a key interpretative lens for Bandeira’s oeuvre.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; “Versos de Natal”; frustration; dialectics.

1 A vida que podia ter sido e não foi

No ano de 1904, conforme narra em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira, então com dezoito anos, matricular-se-ia no curso de Arquitetura da Escola Politécnica de São Paulo a fim de satisfazer o desígnio paterno: “Não era minha ambição ser poeta e sim arquiteto, gosto que me foi muito jeitosamente

* Professor colaborador do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, bolsista PDPG-CAPES. Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: gustavo-ramos-1989@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-5164-420X.

incutido por meu pai” (Bandeira, 2012, p. 36). Todavia, nesse mesmo ano, recebeu a notícia que mudou o rumo de sua vida para sempre ao ser diagnosticado com a tuberculose:

Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade. (Bandeira, 2012, p. 37.)

Ao dizer que foram a necessidade e a fatalidade que o levaram a fazer versos, Bandeira está a dizer que há um vínculo indissolúvel entre sua vida e sua obra, além de sugerir a prática de uma poesia confessional. Em uma autorreflexão irônica, afirma, aliás, esse valor instrumental da poesia: “Até os quinze anos não versejei senão para me divertir, para caçoar. Então vieram as paixões da puberdade e a poesia me servia de desabafo. Ainda circunstância. [...] Sou poeta de circunstâncias e de desabafos, pensei comigo” (Bandeira, 2012, p. 151). E, com efeito, a atitude confessional está presente em muitos dos poemas de *A cinza das horas*, de 1919, a começar pelos primeiros versos do poema-epígrafe: “Sou bem-nascido. Menino,/ Fui, como os demais, feliz./ Depois, veio o mau destino/ E fez de mim o que quis” (Bandeira, 1992, p. 3). Esses versos descrevem a sua infância feliz, em que era como os outros meninos, até que a infelicidade abate sobre sua vida. O mau destino nada mais é que a tuberculose, uma espécie de sentença de morte, fazendo-o viver uma vida provisória: “Continuei esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente” (Bandeira, 2012, p. 56). É a passagem da alegria ao infortúnio. Nos versos finais, o eu-lírico diz que tudo quanto restou foi “esta cinza fria” (Bandeira, 1992, p. 3). O coração, consumido pelo “mau gênio da vida”, em “gritos dementes”, é agora apenas cinza. E não à toa o título de seu primeiro livro remete às cinzas, na medida em que a sua poesia versa sobre aquilo que sobrou após ser incendiado pela vida má: as cinzas.

A poesia de desabafo encontra sua melhor expressão no poema “Desencanto”, cujo verso inicial é: “Eu faço versos como quem chora”. O símile estabelece uma relação entre o ato de escrever poesia e chorar. É como se o poema fosse o meio escolhido pelo autor para exprimir sua vida interior. Isso fica mais

claro na segunda estrofe: “Meu verso é sangue. Volúpia ardente/ Tristeza esparsa... remorso vão.../ Dói-me nas veias. Amargo e quente,/ Cai, gota a gota, do coração” (Bandeira, 1992, p. 4). Conforme o eu-lírico, a expressão material de seu sangue são os versos que escreve: é um sangue que dói ao correr-lhe as veias e que provém do coração. Sua poesia, portanto, tem como objetivo transmitir um estado interior, é exteriorização.

Apesar de a poesia do primeiro Bandeira ser de desabafo, como ele mesmo atesta, não significa que reproduzisse suas experiências sem qualquer mediação formal. A maior parte dos poemas de *A cinza das horas* possui estrofação regular e métrica rigorosa, entre os quais doze sonetos. Não se trata, então, do poema como mero depoimento, mas sim de recorrer à experiência vivida a fim de torná-la matéria-prima poética. É justamente o saber-se tuberculoso a experiência a que sempre recorre em toda a sua obra. No soneto “A António Nobre”, retoma o mote do poema-epígrafe: “Com que magoado olhar, magoado espanto/ Revejo em teu destino o meu destino!/ Essa dor de tossir bebendo o ar fino,/ A esmorecer e desejando tanto...” (Bandeira, 1992, p. 5). Além de se comparar ao poeta português que morreu precocemente vítima da tuberculose, o eu-lírico estabelece o motivo condutor de sua obra, a frustração – que consiste, aqui, no desejo que não pode ser satisfeito em razão do corpo que esmorece.

A poesia, que servira apenas como diversão quando criança, passa a ocupar o ócio a partir dos dezoito anos, quando se descobre tuberculoso. A tuberculose traz as seguintes consequências: frustra seus planos de se tornar arquiteto; leva-lhe a viver uma “longa vida provisória”, fazendo com que assumisse uma atitude humilde diante da vida (Arrigucci Jr., 1990); aparta-lhe da vida que gostaria de viver e lhe dá como refúgio a imaginação, a fantasia, a poesia. Todavia, em vez do desabafo melancólico, passa a enfrentar a sua condição de outras maneiras. No poema “Não sei dançar”, que abre *Libertinagem* (1930), escreve: “Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria” (Bandeira, 1992, p. 93). Já em “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, do mesmo livro, diz: “Perdi o jeito de sofrer./ Ora essa./ Não sinto mais aquele gosto cabotino da tristeza./ Quero alegria! Me dá alegria” (Bandeira, 1992, p. 110). Com efeito, desde *Carnaval* (1919), perdera o gosto cabotino da tristeza de sua poesia de juventude. Numa carta a Mário de Andrade de 27 de julho de 1923, Bandeira envia também um retrato seu tirado em Paris em 1913,

quando estava a caminho do sanatório de Clavadel, na Suíça. A propósito do retrato, diz: “Mas não é o Manual Bandeira de hoje. É o Manuel Bandeira da *Cinza das Horas*. É de um tempo em que eu era muito mansamente e muito doloridamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico” (Bandeira, 2001, p. 97). Essa atitude irônica para com a própria doença se mostra exemplarmente em um de seus poemas mais célebres, “Pneumotórax”, também de *Libertinagem*, no qual descreve uma consulta ao médico. No desfecho, conclui que, não havendo solução para a tísica, o que resta é tocar um tango argentino. Em todo caso, é no segundo verso desse poema que figura o tema da frustração: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” (Bandeira, 1992, p. 97). Há um descompasso expresso entre a forma coloquial do futuro do pretérito (“podia ter sido”) e o passado efetivo (“não foi”). Diante da certeza da morte e da impossibilidade de cura, restam apenas o humor, a libertinagem, a música, a arte.

No poema “Auto-retrato”, de *Outros poemas*, a postura “sarcasticamente tísica” reaparece: “[...] Poeta ruim que na arte da prosa/ Envelheceu na infância da arte/ [...] Arquiteto falhado, músico/ Falhado (engoliu um dia/ Um piano, mas o teclado/ Ficou de fora) [...] / E em matéria de profissão/ Um tísico profissional” (Bandeira, 1992, p. 295). O eu-lírico, além de zombar da própria aparência, sem qualquer autocomiseração, sobretudo quando se refere aos seus grandes dentes (“engoliu um dia um piano, mas o teclado ficou de fora”), retoma também o falhanço quanto ao desejo de se tornar arquiteto, remetendo a um fato biográfico. Quanto à profissão, afirma ser “tísico profissional”, apesar de antes se denominar “poeta ruim”. O *gosto cabotino da tristeza*, que marcava os primeiros poemas, desaparece por completo, e Bandeira reelabora a própria vida à luz da ironia, tornando-a, no entanto, matéria de poesia. Tornou-se tísico profissional, isto é, poeta devido à impossibilidade de ser arquiteto. É como se a doença passasse a integrar o seu próprio ser e ditasse a sua forma de estar no mundo e, sobretudo, a sua poesia.

No poema “Testamento”, de *Lira dos Cinquent’anos* (1940), o motivo biográfico é tematizado na quarta estrofe: “Criou-me, desde eu menino/ Para arquiteto meu pai./ Foi-se-me um dia a saúde.../ Fiz-me arquiteto? Não pude!/ Sou poeta menor, perdoai!” (Bandeira, 1992, p. 158). Há um jogo de oposições entre desejo e impossibilidade. O desejo de ser arquiteto não vem do menino, mas

do próprio pai; o menino, no entanto, não pode cumprir os desígnios paternos, de modo que, na vida adulta, se desculpa: “perdoai”. Desculpa-se também por ser “poeta menor”.¹ Arquiteto opõe-se aqui a poeta, caracterizado como menor. Ou seja, além de não se fazer arquiteto, torna-se não um poeta qualquer, mas um poeta menor. O entrave ao desejo do pai e, por extensão, do menino em realizar o desejo do pai dá-se por uma fatalidade que parece vir do acaso: “Foi-se-me um dia a saúde”. A saúde se vai como se personificada, alheia aos desejos de ambos e sem maiores explicações. Nos dois primeiros versos, o tempo da infância e a expectativa quanto ao futuro: “Criou-me, desde eu menino/ Para arquiteto meu pai”. O tempo da juventude e do interdito ao desejo está nos dois versos seguintes, marcados também pelo passado: “Foi-se-me um dia a saúde.../ Fiz-me arquiteto? Não pude!”. O fazer-se contrasta com o não poder, atribuindo à saúde que se foi a impossibilidade de se fazer arquiteto. Por fim, o último verso da estrofe é o único com o verbo conjugado no presente: “Sou poeta menor”. Ou seja, há três tempos no poema: o passado da infância, que manifesta o desejo de ser arquiteto; o passado da juventude, em que se evidencia o obstáculo imposto pela falta de saúde, tendo por desfecho o abandono do primeiro desejo; e o tempo presente, marcado pelo agora do eu-lírico, isto é, sua condição de poeta menor. Observa-se que a síntese para a dialética do *querer* e *não poder* reside na poesia. Pode-se esquematizar dialeticamente da seguinte maneira: tese (desejo-arquiteto); antítese (frustração-doença); síntese (poesia-reflexão da vida). Para Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido (2008, p. 88), “o pungente sentimento de frustração é, aliás, um de seus temas obsessivos, podendo afetar as formas mais diversas e dar origem inclusive ao tema da evasão, de que ‘Vou-me embora pra Pasárgada’ é o exemplo clássico”. Assim é que a sua poesia, marcada pelo “pungente sentimento de frustração”, traz desdobramentos daquele motivo

¹ Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira (2012, p. 40-41) afirma: “Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias”. A condição de “poeta menor” diz respeito, segundo Alconchel (2013, p. 78), ao “poeta arquetipicamente lírico, para o qual o universo da ‘tonalidade épica’ (no caso, da poesia social, dos ‘versos de guerra’) estaria vedado”.

biográfico, que pode ser resumido no verso “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” e que se irradia por toda a sua obra.

A dialética da frustração, evidenciada no motivo *a vida que podia ter sido e não foi*, desdobra-se, a princípio, na autocomiseração, no desabafo, na atitude melancólica e penumbriada, no gosto cabotino da tristeza, que acusa o “mau gênio da vida” (Bandeira, 1992, p. 4). Depois, após a perda do pai: “A Dama Branca levou meu pai” (Bandeira, 1992, p. 63), fica pobre e vai morar no morro do Curvelo: persiste a frustração, mas esta ora é encarada sob o signo da revolta: “As minhas cóleras homicidas/ Meus velhos ódios de iconoclasta” (Bandeira, 1992, p. 78); ora é encarada com ironia trágica: “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino” (Bandeira, 1992, p. 97). O momento seguinte – ainda marcado por certa revolta, porém de forma refletida – é o da percepção de que *a vida é traição*, é engano, é mentira, é expectativa malograda: “Conheço é que a vida/ é sonho, ilusão/ conheço é que a vida/ A vida é traição” (Bandeira, 1992, p. 222). A vida é traição não apenas porque trai nossos sentidos, não apenas porque frustra nossas expectativas vitais, mas também porque nos tira tudo quanto é precioso: a vida é efêmera e, em breve, tudo passará e perecerá, retomando o tópos do *ubi sunt*: “Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo” (Bandeira, 1992, p. 112). Se a vida é traição, é porque existe um choque entre o desejo e sua realização, entre aparência e essência, entre o passado e o presente: “Entre a realidade e imagem, no chão seco que as separa/ Quatro pombas passeiam” (Bandeira, 1992, p. 177). É desse jogo entre aparência e essência que surge a consciência de que a poesia não é algo elevado, mas um aspecto do cotidiano, da experiência vivida: “Poeta sórdido/ Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida” (Bandeira, 1992, p. 184). Assim, rejeita “a poesia orvalho” (Bandeira, 1992, p. 184) e lança-se à vida à cata de experiências, vislumbrando, em meio à sordidez, a poesia: “O bicho, meu Deus, era um homem” (Bandeira, 1992, p. 179). Se, por um lado, desentranha a poesia do cotidiano: “o que eu vejo é o beco” (Bandeira, 1992, p. 121); por outro, é capaz de ver a poesia em lugares antes insuspeitos, como num anúncio de sabonete ou em notícias de jornal. De um jeito ou de outro, trata-se da revelação do “sublime oculto” (Arrigucci Jr., 1990), e tal revelação é um momento epifânico, de alumbramento: “Eu vi os céus! Eu vi os céus!” (Bandeira, 1992, p. 69). O alumbramento está presente não apenas no cotidiano, mas no erotismo, no corpo

feminino que se lhe revela. Mais que isso: os momentos de alumbramento são como uma suspensão fenomenológica, uma retirada das coisas do mundo, em sua efemeridade e contingência, suspendendo tudo quanto se conhece desse mesmo mundo. É uma espécie de evasão da realidade: “Adquiri a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade quotidiana. [...] o meu primeiro desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se renunciava” (Bandeira, 2012, p. 28). O momento final é a evasão para um mundo diferente do nosso embora a ele se assemelhe: é a própria poesia. Em suma, derivam da frustração a poesia de desabafo, o tema do *ubi sunt*, a constatação de que a vida é traição, num jogo entre aparência e essência, bem como a evasão poética no próprio cotidiano.

2 A frustração em “Versos de Natal”

No prefácio de *Na sala de aula*, Antonio Candido afirma que, nas seis análises de poemas que constituem o livro, foram focalizados os aspectos mais relevantes de cada poema, por exemplo, os dados biográficos, o ritmo, o vocabulário, a oposição dos significados etc., mas que está implícito o conceito de estrutura, sendo “visível o interesse pelas tensões que a oscilação ou oposição criam nas palavras e entre as palavras e na estrutura, frequentemente com estratificação de significados” (Candido, 1986, p. 5). As tensões derivadas – seja entre as próprias palavras, seja entre as palavras e a estrutura – parecem ser o *parti pris* metodológico que guia todo o livro, não dando ênfase a uma ou a outra perspectiva crítica. É o problema da tensão que lhe preocupa acima de tudo, e isso fica mais evidente no capítulo “Uma aldeia falsa”, em que analisa a “Lira 77”, de Tomás Antônio Gonzaga. Em suas palavras,

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. [...] Embora se refira ao aspecto especificamente semântico de cada palavra, essa formulação serve para abranger, em sentido amplo, os aspectos estruturais. (Candido, 1986, p. 31.)

Para o autor, a análise de um poema é, portanto, a pesquisa de suas tensões. Nesse sentido, analisar um poema de Bandeira significa ir à procura da

tensão entre o querer e o não poder, ou melhor, verificar as diversas facetas da frustração. Trata-se também de ancorar a análise nos dados biográficos, bem como no ritmo, na métrica, no léxico e, acima de tudo, pôr em cotejo com outros poemas do autor. À guisa de exemplo, tomemos o poema “Versos de Natal”:

Versos de Natal

Espelho, amigo verdadeiro,
Tu refletas as minhas rugas,
Os meus cabelos brancos,
Os meus olhos míopes e cansados.
Espelho, amigo verdadeiro,
Mestre do realismo exato e minucioso,
Obrigado, obrigado!

Mas se fosses mágico,
Penetrarias até o fundo desse homem triste,
Descobririas o menino que sustenta esse homem,
O menino que não quer morrer,
Que não morrerá senão comigo,
O menino que todos os anos na véspera do Natal
Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta. (Bandeira, 1992, p. 145.)

Escrito em 1939 e publicado pela primeira vez em 1944, no livro *Lira dos Cinquent’anos*, quando Bandeira já tinha 58 anos, o poema “Versos de Natal” não é o único a tratar dessa efeméride ao longo de sua obra. Em *Cinza das horas*, um dos poemas intitula-se somente “Natal”; em *Belo Belo*, há “Canto de Natal” e “Presepe” também a referirem à data; em *Opus 10*, “Natal sem sinos”; e, finalmente, em *Duas canções do tempo do beco*, figura “Natal 64”. E vale lembrar que, em *Estrela da vida inteira*, há quatro traduções de sua lavra que tratam também da temática natalina: poemas de Rafael de la Fuente, de González Carballo, de Victor Londoño e de Pablo Rojos Guardia. Em todo caso, no poema em análise, Bandeira opta pela simplicidade ao intitulá-lo tão-somente “Versos de Natal”. No ensaio “Poesia e verso”, após uma tentativa de definir o que seja a poesia, Bandeira define o “verso” desembaraçando-se das noções de Olavo Bilac e de Guimarães Passos, que o vinculavam à métrica, portanto, antes do advento do verso livre:

Que definição se pode dar ao verso, de modo que a ela se aplique a qualquer idioma, vivo ou morto, e em qualquer tempo? [...] O verso é a unidade rítmica do poema. Ritmo, em sua forma elementar, é repetição.

O verso, em sua essência, é unidade rítmica porque se repete e forma séries. Para formar séries podem as unidades ser semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes. Mas é necessário que cada verso seja como que entidade, ou como disse Valéry, “uma palavra, total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua”. (Bandeira, 1975, p. 32.)

De sua definição, vale reter as ideias de repetição e de unidade, uma vez que isso se verificará mais adiante, tanto no plano formal quanto no plano do conteúdo, na análise do poema. De todo modo, em uma primeira leitura, o poema não oferece qualquer obstáculo, seja pela simplicidade da linguagem, seja porque a cena descrita se dá ao leitor da maneira mais direta possível. O eu-lírico, diante do espelho, observa sua imagem refletida e percebe as marcas que o tempo deixou em seu rosto. Em seguida, ele devaneia que, se o espelho fosse mágico, seria revelado que, por baixo da imagem refletida, existe ainda o menino que ele fora, rememorando o gesto infantil de pôr os chinelinhos atrás na porta na véspera do Natal para receber os presentes. O eu-lírico tuteia o espelho (“refletes”, “fosses”, “penetrarias” e “descobririas”) e o trata por amigo, a quem deve agradecimentos. É interessante notar também a ausência de metáforas, isto é, o vocabulário do poema corresponde ao seu uso mais convencional, cotidiano, com exceção da prosopopeia, na medida em que o espelho é personificado: além de tuteá-lo, o eu-lírico chama-o de “amigo” e de “mestre”. A postura reverente diante do espelho coloca o eu-lírico na posição de humildade,² de quase subserviência frente ao “realismo exato e minucioso” que provém daquele que lhe dá a ver a própria imagem. Em vez do artifício de uma composição poética feita a partir de estrofação regular, versos metrificados e rimas, o poema é despojado em sua linguagem, usando de versos livres e não rimados, próximo, portanto, da fala cotidiana.

Dos 40 poemas que compõem *Lira dos Cinquent’anos*, “Versos de Natal” é um dos onze compostos em versos livres, sendo os demais: “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, “O martelo”, “O exemplo das rosas”, “Maçã”, “Pousa a mão na minha testa”, “A morte absoluta”,

² Em *Humildade, Paixão e Morte*, Davi Arrigucci Júnior (1990, p. 44) assinala o caráter humilde da poesia de Bandeira: “[...] supõe e descobre o valor no dia-a-dia do povo, entre os pobres. E uma poética, uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha oculto no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha”.

“Mozart no céu”, “Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt”, “Belo Belo” e “Carta de Brasão”. Na coletânea, há seis sonetos, cinco canções, um cossante (cantiga medieval paralelística e encadeada), uma cantiga no estilo medieval, um haicai, um rondó, uma balada, um acalanto, um gazal (forma poética da Andaluzia), além de outros poemas em versos metrificados e com estrofação regular. Chama a atenção o predomínio de poemas em forma fixa e/ou metrificados em *Lira dos Cinquent’anos* devido ao fato de Bandeira ter se destacado, sobretudo a partir da publicação de *O Ritmo Dissoluto*, em 1924, pelo uso do verso livre. De acordo com Alconchel (2013, p. 13),

Não é casual que um livro onde Manuel Bandeira busca sintetizar [...] seu itinerário poético, se abra por um soneto alexandrino de rigor parnasiano (“Ouro Preto”) e se encerre por uma composição em versos livres (“Carta de Brasão”): de algum modo, *Lira dos Cinquent’anos* parece mimetizar o trajeto da própria poesia bandeiriana, que, depois do peso da formação parnasiano-simbolista do poeta, trilhou, através de um progressivo despojamento dos meios, refletido em seu estilo simples, os rumos da modernidade. Com a particularidade de que a *Lira* é intrinsecamente mesclada, com sua alternância complexa entre tradição e experimentalismo.

Tendo em vista a opção pelos versos livres em “Versos de Natal”, uma vez que adota o estilo simples, fica claro que a escolha não é casual, ou seja, há uma correspondência entre forma e conteúdo. Nas palavras de Davi Arrigucci Júnior (1990, p. 60), “a liberdade de experimentação depende intrinsecamente, para ser eficaz do ponto de vista estético, da matéria e da expressão como um todo orgânico”. Assim, do ponto de vista estrutural, o poema compõe-se de duas estrofes, com sete versos cada uma, havendo uma simetria entre as partes, como se a segunda espelhasse a primeira. Na primeira estrofe, observa-se, em um nível lexical, a presença de palavras que acentuam a velhice, a caducidade do tempo, a morte: “rugas”, “cabelos brancos” e “olhos míopes e cansados”; já na segunda estrofe, as palavras remetem à infância, a um tempo passado, em suma, à vida: “menino” (3 ocorrências), “Natal” (a vida que se renova a cada ano) e “chinelinhos”. Na primeira estrofe: velhice e morte; na segunda, infância e vida. Segundo Yudith Rosenbaum (2002, p. 42), “o mundo infantil é, claramente, o espaço da saúde, da ingenuidade, da espontaneidade, da simplicidade e, sobretudo, da plenitude –, a infância é trazida para o âmbito da poesia imbuída de uma aura mágica, sagrada”. De modo contrário, a velhice é o espaço da

decrepitude, do cansaço físico e existencial, do ato de refletir sobre si mesmo e sobre o passado, do envelhecimento e da morte. Mais que isso: enquanto a infância é regida pelo princípio do prazer e pelo pensamento mágico (“se fosses mágico”), a velhice é marcada pelo princípio da realidade, pela racionalidade, pela objetividade (“realismo exato e minucioso”). E o contraste entre esses dois regimes discursivos é demarcado pelo emprego da conjunção adversativa “mas”, no início da segunda estrofe, assinalando uma antítese ao que foi apresentado anteriormente. Ou seja, além da divisão estrutural e da carga semântica em cada estrofe, verifica-se também uma tensão no nível sintático.

Decompondo a primeira estrofe em períodos, ter-se-ia o seguinte: *Espelho, amigo verdadeiro, tu refletes as minhas rugas, os meus cabelos brancos, os meus olhos míopes e cansados. Espelho, amigo verdadeiro, mestre do realismo exato e minucioso, obrigado, obrigado!*. São duas frases distribuídas em sete versos; tendo a primeira quatro versos, e a segunda, três versos. Já a segunda estrofe apresenta-se num único período, mais longo e caudaloso: *Mas se fosses mágico, penetrarias até o fundo desse homem triste, descobririas o menino que sustenta esse homem, o menino que não quer morrer, que não morrerá senão comigo, o menino que todos os anos na véspera do Natal, pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta*. Além de o espelho tornar-se um sujeito elíptico, observa-se o emprego da anadiplose, porquanto se processa a seguinte operação: de “fundo desse homem triste” para “o menino que sustenta esse homem”, retomando o “esse” homem; o menino que surge como núcleo da oração é retomado a seguir: “o menino que não morrer”. Morrer é retomado no verso seguinte: “que não morrerá senão comigo”. E, por fim, menino retorna: “o menino que todos os anos”. Há, portanto, uma ideia de continuidade, de uma coisa que leva à outra, mas se mantém. Na leitura que faz desse poema, Yudith Rosenbaum (2002, p. 43) destaca os sinais de pontuação, de modo que, na primeira estrofe, “as vírgulas e os pontos demarcam essa enumeração metonímica dos índices da velhice; a leitura se faz entrecortada, cansada”. Não apenas cansada, mas acima de tudo interrompida: dois pontos finais e oito vírgulas na primeira estrofe, ao passo que, na segunda estrofe, são cinco vírgulas e somente um ponto final. Logo, do ponto de vista sintático, a primeira estrofe, a descrever a velhice, é marcada pela interrupção, enquanto a segunda estrofe é

mais contínua, torrencial. A leitura em voz alta da primeira estrofe é mais pausada, já a da segunda estrofe é feita num só fôlego. Walter Benjamin, em sua análise da obra de Marcel Proust, buscando uma aproximação entre a doença de que padecia o escritor francês e a sua escrita, assevera que

Essa asma penetrou em sua arte, se é que sua arte não a tenha criado. Sua sintaxe imita o ritmo desse temor ante a asfixia. E sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sempre a sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta dos demônios de suas rememorações. Num nível mais amplo, porém, era a morte – que ele tinha constantemente presente, sobretudo quando escrevia – a crise ameaçadora, sufocante. (Benjamin, 2012, p. 49.)

Ora, *mutato nomine et de Bandeira fabula narratur*. Não seria despropositado dizer que, em “Versos de Natal”, algo semelhante se passa. É como se a segunda estrofe mimetizasse a respiração plena, sem pausas, do período de infância de Bandeira, antes de ser acometido pela tuberculose, e a primeira estrofe, entrecortada, imita uma respiração mais curta, atravancada, à maneira da respiração dos tuberculosos, como se cada coisa devesse ser encerrada antes que o tempo findasse.³ Da infância plena, ansiando o infinito, à velhice comedida e exata. E isso se faz notar também na extensão dos versos e na métrica: na primeira estrofe, há 3 versos octossílabos, dois hexassílabos, um decassílabo e um verso bárbaro (13 sílabas poéticas); na segunda estrofe, um pentassílabo, dois eneassílabos e quatro versos bárbaros. Na escansão, tem-se o seguinte ritmo:

Es/PE/lho, a/MI/go/ ver/da/DEI/ro, (8: 2, 4, 8)

TU/ re/FLE/tes/ as/ MI/nhas/ RU/gas, (8: 1, 3, 6, 8)

Os/ MEUS/ ca/BE/los/ BRAN/cos, (6: 2, 4, 6)

Os/ meus/ O/lhos/MÍ/o/pes/ e/ can/SA/dos. (10: 3, 5, 9)

Es/PE/lho, a/MI/go/ ver/da/DEI/ro, (8: 2, 4, 8)

MES/tre/ do/ re/a/LIS/mo e/XA/to e/ mi/nu/ci/O/so, (13: 1, 6, 8, 13)

O/bri/GA/do, o/bri/GA/do! (6: 3, 6)

³ No célebre poema “Consoada”, de *Opus 10*, a chegada da morte, “a Indesejada das gentes”, é recebida sem surpresa: “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa/ A mesa posta/ Com cada coisa em seu lugar” (Bandeira, 1992, p. 202).

MAS/ se/ FOS/ses/ MÁ/gi/co, (5: 1, 3, 5)

Pe/ne/tra/RI/as/ a/té o/ FUN/do/ des/SE HO/mem/ TRIS/te, (13: 4, 8, 11, 13)

Des/co/bri/RI/as/ o/ me/NI/no/ que/ sus/TEN/ta es/SE HO/mem, (14: 4, 8, 12, 14)

O/ me/NI/no/ que/ não/ QUER/ mor/RER, (9: 3, 6, 9)

Que/ NÃO/ mor/re/RÁ/ se/NÃO/ co/MI/go, (9: 2, 5, 7, 9)

O/ me/NI/no/ que/ TO/dos/ os/ A/nos/ na/ VÉS/pe/ra/ do/ Na/TAL (17: 3, 6, 9, 12, 17)

PEN/sa ain/da em/ PÔR/ os/ seus/ chi/ne/LI/nhos/ a/TRÁS/ da/ POR/ta. (14: 1, 4, 9, 12, 14)

No nível rítmico, observa-se que a primeira estrofe é mais pausada e repetitiva, na medida em que os versos 1, 3 e 5 são iampos, com o seguinte acento rítmico 2, 4, 8; 2, 4, 6; e 2, 4, 8, alternando-se em breves e longas [U-]. Já na segunda estrofe, composta por versos de maior extensão, na segunda metade dos versos 8 e 9, caso houvesse uma cesura dividindo o verso ao meio, ter-se-ia igualmente a presença do pé iâmbico: “des/SE HO/mem/ TRIS/te” e “que/sus/TEN/ta es/SE HO/mem”. Ou seja, ao se referir ao homem adulto, o homem triste refletido no espelho, recupera-se o mesmo ritmo mais recorrente da primeira estrofe. Todavia, nos versos 11 e 13, quando o eu-lírico repete o vocábulo “menino”, tem-se versos anapestos [UU-], com a alternância entre duas breves e uma longa: “o/ me/NI/no/ que/ NÃO/ quer/ mor/RER” e “o/ me/NI/no/ que/ TO/dos/ os/ A/nos”. É curioso notar, portanto, que a oposição semântica entre homem e menino é reforçada ritmicamente na oposição entre pés iâmbicos e pés anapestos. Na poesia grega, o iambo era usado cotidianamente: “O iambo é lugar comum e tal qual o ritmo da fala diária. Muitas pessoas conversam em iampos sem sequer sabê-lo” (Antunes, 2009, p. 86); já o anapesto, segundo Giorgio Pasquali (1929, s./p.), embora seja frequente tanto na comédia na tragédia, era usado nesta última sobretudo em momentos relacionados ao retorno do exílio. Isso não significa, evidentemente, que Bandeira tivesse em mente o uso convencional desses tipos de versos na composição de “Versos de Natal”; em todo

caso, o emprego do iâmbico e do anapesto entre os poetas gregos antigos sugere a tensão entre a cotidianidade e a nostalgia.

Quanto à mancha tipográfica, percebe-se que a primeira estrofe é mais contida, mais breve; e a segunda, mais longa, caudalosa. Num lançar de olhos sobre a página, fica mais evidente que o poema apresenta diferenças métricas entre ambas as estrofes. E, em certa medida, tendo em vista que a primeira estrofe fala do presente, da velhice, enquanto a segunda fala do passado, da infância, é como se demarcassem dois regimes distintos de temporalidade, ou seja, a pouca vida que resta no presente em oposição à vastidão que se apresentava no passado. Mais que isso, nesse jogo de espelhamento, a vida exterior – as aparências – demonstra maior rigidez formal, ao passo que a vida interior – essência – é mais larga do que aquilo que se dá a ver. Enfim, há um jogo entre aparência e essência: uma das formas de atualização da frustração. No verso 9, quando o eu-lírico diz “desse homem triste”, está a sinalizar que aquilo que o espelho reflete – isto é, seu eu exterior – não corresponde ao que ele realmente é. A dupla ocorrência do pronome demonstrativo – “desse” e “esse” – evidencia essa estranheza entre aparência e essência, uma vez que o menino não se identifica com o homem que vê no espelho. É triste por fora, mas por dentro é ainda um menino cheio de aspirações.

A frustração se evidencia também nos tempos e nos modos verbais. Na primeira estrofe, observa-se que o único verbo está conjugado no presente do indicativo: *refletes*. Além de situar o tempo presente, a escassez de verbos indica também a estaticidade, a ausência de dinamismo, como se estivesse a referir aos movimentos rígidos de um corpo já envelhecido. Já na segunda estrofe, há dois verbos no futuro do pretérito: *penetrarias* e *descobririas*; no imperfeito do subjuntivo: *fosses*; no futuro, marcado pela negação: *(não) morrerá*; além do presente do indicativo: *(não) quer* e *pensa*. Ora, o modo condicional, igualmente marcado aqui pela conjunção “se”, revela uma expectativa, um desejo. Já o presente é assinalado por verbos que não indicam necessariamente ação, mas uma vida interior: querer e pensar. Por fim, no verso 12, “Que não morrerá senão comigo” apresenta uma dupla negação: o advérbio de negação (não) e a conjunção adversativa (senão); ao fim, é como se dissesse: *que morrerá comigo*. Há uma tensão interna, uma vez que o verso 11 diz: “O menino que não quer

morrer”. Assim, há um jogo entre *o que se quer* e *o que de fato acontecerá*, o que é certeza na vida: o envelhecimento e a morte.

A frustração também está presente entre o desejo daquilo que queria que o espelho fosse e aquilo que o espelho realmente é, ou melhor, magia *versus* realismo. Com efeito, o eu-lírico o tuteia (“tu”); os versos 1 e 5 se repetem: “Espelho, amigo verdadeiro”, a fim de corroborar que um objeto inanimado é o único amigo que não lhe mente, pois lhe diz que seu corpo está a perecer (verdade dura, mas necessária), por isso, agradece-lhe no verso 7: “Obrigado, obrigado!”. Ademais, chama o espelho de “mestre”, numa relação de reverência. A amizade do espelho é verdadeira e digna de agradecimento e reverência porque não mente, é realista, mostra a vida como ela é, em toda sua caducidade. Todavia, o realismo exato e minucioso é incapaz de penetrar no interior do eu-lírico, lida apenas com aquilo que se apresenta na dimensão fenomenológica. A esfera do desejo, da vida interior, é encoberta, oculta, só podendo vir à luz numa operação mágica. A frustração aqui se estabelece entre desejo e realidade.

Por fim, um desdobramento da frustração é o alumbramento diante do cotidiano simples. É a partir do prostrar-se diante do espelho, atividade banal, que o eu-lírico reflete sobre a própria existência. Personificá-lo significa também poetizar, dar vida algo tão concreto e indiferente como um espelho. É desse exercício que deriva a poesia desentranhada do cotidiano. Nos dois últimos versos, o eu-lírico diz: “O menino que todos os anos na véspera do Natal/ Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta”. Pôr os chinelinhos atrás da porta se refere não apenas à infância rediviva, mas também a um gesto banal que se torna metonímia da própria vida. Isso porque o hábito de pôr “os chinelinhos atrás da porta” na véspera do Natal era feito com o intuito de receber presentes; entretanto, em que pese o desejo de repetir o mesmo gesto, aqueles que presenteavam o menino não estão também mais presentes.⁴ O *ubi sunt* aparece aqui de maneira velada, ao lado do tema da infância perdida como idade do ouro.

⁴ Sintomático desse tópos da poesia ocidental e também da lírica bandeiriana é o poema “Profundamente”, de *Libertinagem*, em que nos versos finais é dito: “Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo/ Minha avó/ Meu avô/ Totônio Rodrigues/ Tomásia/ Rosa/ Onde estão todos eles?/ – Estão todos dormindo/ Estão todos deitados/ Dormindo/ Profundamente” (Bandeira, 1992, p. 112).

Olhar-se no espelho e não se reconhecer é a tentativa de responder à questão: *ubi sum?* E é interessante notar que Cecília Meireles, contemporânea de Bandeira, refaz um gesto parecido no poema “Retrato”,⁵ publicado no livro *Viagem*, em 1939, mesmo ano em que foi escrito “Versos de Natal”.

O tema da infância, recorrente na obra bandeiriana, se faz presente em um poema também de *Lira dos Cinquent’anos* que parece ecoar “Versos de Natal”: “Velha chácara”. Após apresentar o motivo do *ubi sunt*, o verso final do poema diz: “– Mas o menino ainda existe” (Bandeira, 1992, p. 164). O menino que *ainda existe* é o mesmo menino que *não quer morrer* de “Versos de Natal”. Na crônica “Variações sobre o passado”, Bandeira (1958a, p. 294) escreve:

Sim, estou velho, mas na minha sensação de velhice não entra absolutamente o peso morto do passado. Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos das crianças.

A afirmação de que “o passado continua a existir no presente” retoma o mesmo tema de “Versos de Natal”, na medida em que nesse poema, por sob o invólucro de homem triste, há um menino que o sustenta. Passado e presente “se apresentam no mesmo plano”, não se excluem. Existe uma espécie de *Aufhebung*, porquanto há o movimento de negação e ao mesmo tempo de conservação e permanência, ou seja, a negação não significa aqui antítese ou disjunção exclusiva, mas persistência, na medida em que apenas enquanto homem ele é capaz de reconhecer o menino que fora e que nele habita, ao passo que apenas o menino é capaz de perceber que o tudo são aparências. A dialética do olhar é, antes, um intercâmbio entre *o que vê* e *o que é visto*. O sujeito que vê, na primeira estrofe, é o homem adulto que vê o homem adulto, com suas rugas, cabelos brancos e olhos míopes e cansados. Mas a segunda estrofe cria uma complicação, pois o sujeito que antes via agora é aquele que é visto, tornando-se objeto do olhar: “*desse homem triste*”. Não há mais reconhecimento entre o que vê e o que

⁵ “Eu não tinha este rosto de hoje/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios,/ nem o lábio amargo.// Eu não tinha estas mãos sem força;/ tão paradas e frias e mortas;/ eu não tinha este coração/ que nem se mostra.// Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ – Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (Meireles, 2017, p. 250).

é visto, pois agora aquele que vê é o “menino que sustenta esse homem”. Vale ressaltar, no entanto, que tal inversão do jogo de olhares deve-se não a algo factual, mas hipotético: a transfiguração é mediada pela condição de o espelho ser mágico.

A segunda estrofe do poema “O espelho”, de *O ritmo dissoluto*, já aventava a metáfora de um espelho que contraria as leis da realidade fenomênica: “Num espelho sobrenatural/ No infinito (e esse espelho é o infinito?...)/ Vejo-te nua, como num rito,/ À luz também sobrenatural,/ Dentro de mim, nua no infinito!” (Bandeira, 1992, p. 74). Chama a atenção não apenas o espelho ser sobrenatural, mas também o fato de buscar uma correlação com o infinito. Nota-se a repetição dos seguintes vocábulos: “infinito”, por três vezes; “sobrenatural”, duas vezes; “espelho”, duas vezes; “nua”, duas vezes. Trata-se de um espelho que funciona como um dispositivo que faz ver por baixo da realidade exterior, como no filme *The Man with the X-Ray Eyes* (1963), de Roger Corman. Porém, mais que escopofilia de um erotômano, o que se tem é um mecanismo que produz alumbramentos, ou melhor, desnuda a mulher desejada deixando-o extasiado. Não à toa, há um paralelismo entre os versos “Vejo-te nua, como num rito [...]/ Dentro de mim, nua no infinito” com o poema “Alumbramento”, em que o corpo feminino despido evoca o infinito, como na menção à Via Láctea, além de encerrar com o êxtase do sujeito que observa a nudez: “– Eu via-a nua... toda nua” (Bandeira, 1992, p. 69). Nesse sentido, se a nudez comporta o alumbramento, isto é, a revelação do sublime que se encontrava oculto, o que permite tal revelação é o espelho sobrenatural, o espelho que também é o infinito. Nessa correlação entre sobrenatural e infinito, para o espelho não existe presente, passado e futuro, mas uma coexistência temporal, como se o tempo fosse simultâneo e as memórias participassem da atualidade. E é curioso que, em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira transcreve um poema de Charles Picker, no qual o infinito relaciona-se com a memória:⁶ “Mas infinito é o oceano da Grande Memória” (Bandeira, 2012,

⁶ No supracitado ensaio “A imagem de Proust”, Walter Benjamin relaciona a noção de eternidade em Proust ao tempo entrecruzado: “Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta de maneira mais direta na rememoração (internamente) e no envelhecimento (externamente). Acompanhar a interação entre envelhecimento e rememoração significa penetrar no coração do mundo

p. 70). A memória da infância é esse infinito, é o eterno, como escreve em “Evocação do Recife”: “A casa do meu avô.../ Nunca pensei que ela acabasse! Tudo lá parecia impregnado de eternidade” (Bandeira, 1992, p. 107). É o espaço onde tudo é possível, utópico, em que os desejos se realizam e o passado se atualiza no presente, como em Pasárgada: “Mando chamar a mãe-d’água/ Pra me contar as histórias? Que no tempo de eu menino/ Rosa vinha me contar” (Bandeira, 1992, p. 117). Por fim, cumpre destacar que o ato de ver é, em “O espelho”, interiorizado: o eu-lírico a vê nua dentro de si mesmo – “Vejo-te nua, dentro de mim”. O seu objeto de desejo é interiorizado e contemplado somente quando o sujeito olha para dentro de si; todavia, para que o exercício de olhar se complete, é necessária a mediação desse espelho sobrenatural, de um olhar para fora. A existência de espelhos sobrenaturais ou mágicos corresponde tanto a certo desejo infantil, quanto a crenças animistas da infância da humanidade.

O poema “Infância”, que encerra *Belo Belo*, merece também menção não apenas porque retoma o tema da infância, recorrente na lírica bandeiriana, mas porque, à maneira de uma colagem, repete a imagem dos chinelinhos “atrás da porta” de “Versos do Natal”: “Véspera de Natal... Os chinelinhos atrás da porta.../ E a manhã seguinte, na cama, deslumbrado com os brinquedos trazidos pela fada” (Bandeira, 1992, p. 188). Para além da referência intratextual no âmbito da mitologia⁷ de *Estrela da vida inteira*, ressalta-se a imagem da “fada”. *Fada* remete aqui aos contos de fadas⁸ lidos na infância, como é o caso de “Branca de Neve”, coligido pelos Irmãos Grimm, em que a presença de um espelho mágico desencadeia toda a problemática do conto. A evocação do passado, em “Infância”,

proustiano, o universo do entrecruzamento. [...] É esta a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (Benjamin, 2012, p. 47).

⁷ “Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores — Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo —, construiu-se a *minha mitologia*, e digo *mitologia* porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos” (Bandeira, 2012, p. 29, destaques meus).

⁸ “O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos. Pelo menos me lembro nitidamente do sobosso que me causava a cantiga da menina enterrada viva no conto ‘A madrasta’ [...]. Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como ‘Roseira, dá me uma rosa’, ‘O anel que tu me deste’, ‘Bão, balalão, senhor capitão’. Mas para que tanto sofrimento. Falo destas porque as utilizei em poemas” (Bandeira, 2012, p. 26).

efetua-se também pelo olhar: “Procuro mais longe em minhas reminiscências. [...] / ...meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo” (Bandeira, 1992, p. 187). E a incapacidade do olhar é a mesma de que sofre o eu-lírico de “Versos de Natal”, com seus “olhos míopes e cansados”. Para romper o realismo exato e minucioso da realidade objetiva, far-se-ia necessária a intervenção de um espelho mágico, o qual desentranharia o menino de dentro do homem.

Além de estabelecer a rememoração pelo olhar, o eu-lírico resgata a imagem dos cabelos brancos: “os ruços definitivos”. Em um sentido metafórico, a tentativa de romper os ruços definitivos do tempo corresponderia a uma ruptura com a efemeridade da vida, a uma suspensão do curso contínuo do tempo, do envelhecimento progressivo do corpo. Em “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira”, Marcus Vinicius Mazzari, ao analisar as figurações da infância na obra bandeiriana, afirma:

a recordação lírica do próprio passado articula-se com aquele que talvez seja, por excelência, o tema magno da poesia bandeiriana: a morte. Em modulações posteriores do tema, observa-se também a tendência a arrematar o poema com uma espécie de *flash*, de súbita iluminação lírica dos anos de meninice, como se o poeta já maduro ou mesmo envelhecido se descobrisse, em percepção instantânea, como sendo ainda o menino que – como está dito em “Versos de Natal” – “todos os anos na Véspera do Natal/ Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta”. (Mazzari, 2010, p. 219.)

Embora Mazzari não se detenha na análise do poema, a observação sobre o “*flash*”, a “súbita iluminação”, a “percepção instantânea”, merece consideração, na medida em que corresponde à tópica do alumbramento. Ao fitar-se no espelho e olhar o corpo envelhecido, o eu-lírico acaba por descobrir-se a si mesmo, ou melhor, o que há no interior de si: “descobririas o menino que sustenta esse homem”. E a descoberta de si é também a descoberta da morte, como é dito nos versos finais de “Infância”: “Depois meu avô... Descoberta da morte!// Com dez anos vim para o Rio./ Conhecia a vida em suas verdades essenciais./ Estava maduro para o sofrimento/ E para a poesia” (Bandeira, 1992, p. 189). Há uma convergência entre a descoberta/alumbramento, a morte, a infância e a poesia. É no olhar infantil que está o poeta, e na descoberta epifânica (alumbramento) da morte que está a criança. Em *Poesia ingênua e sentimental*, Friedrich Schiller

comenta sobre os momentos da vida nos quais temos uma espécie de amor e comovente respeito às plantas, animais e paisagens, às crianças, aos costumes da gente simples do campo e ao mundo primitivo, porém, esse amor diz respeito não a uma satisfação dos sentidos ou do entendimento, mas simplesmente ao fato que é a natureza. E, para que surja tal interesse, é necessário, em primeiro lugar que o objeto de inspiração seja a natureza e, em segundo lugar, que seja ingênuo, isto é, em contraste com a arte e com o entendimento. Natureza se relaciona, para Schiller, com o espontâneo, o singelo, o despojado, sem artifício. A partir das coisas da natureza, ocorre a identificação do ser com a natureza. Segundo Schiller (1991, p. 44, destaques meus),

São o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo. Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enchem-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude no Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção.

O que chama a atenção nessa citação é primeiramente a menção à “infância perdida” (*verlorenen Kindheit*), que é aquilo que nos é mais precioso, mas é, sobretudo, a narrativa da passagem da natureza à cultura, ou melhor, da infância (Antiguidade) à vida adulta (Modernidade). Digno também de menção é o fato de que o processo não se completou, afinal, trata-se de ser novamente aquilo que fomos, sermos reconduzidos à natureza pela razão (reflexão), isto é, voltarmos a ser crianças. Schiller (1991, p. 44-45) sugere um devir-criança:

Assim, neles observamos eternamente aquilo que não temos, aquilo pelo que, no entanto, somos desafiados a lutar e do que ao menos podemos esperar nos aproximar num progresso infinito, ainda que jamais o alcancemos. Observamos em nós uma prerrogativa que lhes falta, da qual porém jamais podem partilhar enquanto irracionais, ou só podem partilhar caso trilhem, como a infância, o nosso caminho.

Por um lado, luta-se a fim de reconquistar a infância, ainda que tal objetivo jamais seja alcançado e aquilo que falta seja eternamente observado; por outro, falta-lhes também algo que só os modernos e os adultos possuem: o entendimento. *Mutatis mutandis*, o que descreve Schiller, ao falar da poesia ingênua e sentimental, é um movimento parecido ao que se observa em “Versos de Natal”. O último verso diz do menino que ele “pensa ainda em pôr os

chinelinhos atrás da porta”. Se é atribuído à criança o pensamento mágico (espontâneo e natural), ao adulto resta a racionalidade objetiva do “realismo exato e minucioso”; assim, o pensamento de pôr os chinelinhos atrás da porta pertence tanto à criança – “o menino que [...] pensa” –, quanto ao adulto, uma vez que o advérbio “ainda” indica repetição e prolongamento, e o homem ainda é menino, ou melhor, o menino sustenta o homem. Isso significa que o adulto repete o gesto infantil e que o menino se prolonga, subsiste no adulto. É pela reflexão sentimental (se é permitido tal paradoxo) que se é reconduzido à infância. De acordo com Rosenbaum (2002, p. 45), “em Bandeira, é na criança que habita o segredo do poeta. Não há estranhamento, visto que a emoção da infância não foi perdida e sim identificada com a emoção poética”. Nesse sentido, o olhar infantil é o olhar do poeta – olhar que promove uma mediação entre a ingenuidade do menino e a razão do adulto. Na crônica “Poesia concreta”, Bandeira (1958b, p. 514) afirma que “já se disse que o poeta é o homem que vê o mundo com os olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as percebe em sua perene virgindade”. É justamente esse o olhar do eu-lírico que, em “Versos de Natal”, se põe diante do espelho e rememora o que fora e o que ainda é: o olhar de perene virgindade.

Referências

- ALCONCHEL, Marcos David. *Poesia e verso* (uma leitura da *Lira dos Cinquent'anos* de Manuel de Bandeira). Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. 139 fls.
- ANTUNES, Carlos Eduardo Bonturim. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga*: uma tradução comentada de 23 poemas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 136 fls.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. Variações sobre o passado. In: BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia e prosa, vol. 2*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958a, p. 293-295.

- BANDEIRA, Manuel. Poesia concreta. In: BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia e prosa, vol. 2*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958b, p. 509-513.
- BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 27-39.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. Carta 21 [Rio de Janeiro, 27 de junho de 1923]. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2 ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 97-98.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 7 ed. São Paulo: Global, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 37-50.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. In: MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 199-227.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, vol. 1. São Paulo: Global, 2017.
- PASQUALI, Giorgio. Anapesto. In: *Treccani* (Enciclopedia Italiana), 1929. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/anapesto_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anapesto_(Enciclopedia-Italiana)/). Acesso em: 08 out. 2024.
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SOUZA, Gilda de Mello e; CANDIDO, Antonio. Estrela da vida inteira. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de estilo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 73-96.

[Artigo recebido em 18 de outubro de 2024 e aceito em 17 de abril de 2025.]