

INGENUIDADE E BRASILEIRISMO EM MANUEL BANDEIRA

Marcos Falchero Falleiros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

O estado de espírito de uma história infantil a que a obra lírica de Manuel Bandeira dá expressão aparece bem representado em *Lira dos cinqüent'anos*, no poema de 1943, “Testamento”, cujo perfil de discurso público se mostra travado no início, para a seguir, nos versos finais de cada estrofe, desembestar sua gagueira constrangida como que auxiliado pelo achado da rima, que apressa o andamento final, também com a ajuda do fluxo sintático entre estes últimos versos, fazendo com que seu desfecho se assemelhe à vazão coletiva de um responso – embalo que leva a um comprometimento “fatal” na última estrofe. Imitado dos versinhos que um mendigo declamava para o pai do poeta como pagamento pela esmola, o poema traz tal movimento sensivelmente na segunda e quinta estrofes:

Testamento

O que não tenho e desejo
É que melhor me enriquece.
Tive uns dinheiros – perdi-os...
Tive amores – esqueci-os.
Mas no maior desespero
Rezei: ganhei essa prece.

Vi terras de minha terra.
Por outras terras andei.
Mas o que ficou marcado,
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças:
Não tive um filho de meu.
Um filho! ... Não foi de jeito ...
Mas trago dentro do peito
Meu filho que não nasceu.

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!

Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!

Entre camisas e nazismo, no ritmo do poema Bandeira revela seu amor às formas populares, como no uso freqüente dos versinhos das redondilhas e da circularidade reiterativa dos versos iniciais no final de seus poemas, por exemplo, em “Vulgívaga”, em

“Vou-me embora pra Pasárgada”, e tantos outros. Mas, no movimento da forma, também banha a obra o tema do vivido-a-triste-sina sob o aspecto de uma apresentação ao público, que, na sonoridade declamatória da formulação, sugere, mesmo sem construção imagética, a cena receptora de um auditório, mais nitidamente do que o que está sempre implícito à natureza do fingimento poético na lírica. Na inauguração da obra, em 1917, com “Epígrafe” de *Cinza das horas*:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Em “Vulgívaga”, de *Carnaval*, 1919:

Fui de um ... Fui de outro ... Este era médico ...
Um, poeta ... Outro, nem sei mais!
Tive em meu leito enciclopédico
Todas as artes liberais.

Em *Estrela da manbã*, de 1936, o poema homônimo:

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário.
Ainda nessa obra, no poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”:
Fui despachado de mãos vazias!
Dei volta ao mundo, tentei a sorte.

No tom humilde do relato, que ecoa sempre o modo popular do naufrago da vida, tendo sempre para ele alguma solidariedade toda-ouvidos, não há tragédia grega de um destino indecifrável, mas a familiaridade natural aquém de uma direção histórica consciente de suas possibilidades de intervenção como sujeito racional sob viés iluminista. Nessa imagética popular, várias configurações são possíveis: a festa escolar do menino bem-nascido posto no palco, o discurso de confiança no lupanar, o choro boêmio no bar do porto - são imagens que aderem conciliatoriamente a um mundo sempre-o-mesmo que as acolhe com solidariedade resignada. Nenhuma tragicidade há nessas misérias que as obscureça com o travo da contradição. O lirismo “menor” vem de uma subjetividade pouco densa na afirmação contra o mundo, e nada acuada naquilo que possa ser o exílio de sua acentuada individualização biográfica.

A claridade de sua limpidez moderna recupera em seu choro lírico conotações remotas das lágrimas de Odisseu. Choro de criança, sem o peso de dramaticidade sinistra e psicologia escura de depressivos “desterros transcendentais” - para usar a expressão com que Lukács em *Teoria do romance* deu como condição e situação histórico-filosófica para o surgimento do gênero.

A fonte popular é o elemento fundamental para esse processo, tanto quanto o mundo de aconchego onde seu jorro é colhido. A resolução feliz do complexo familiar, a amizade terna do pai aninharam a infância do poeta que iria encontrar nas raízes de seu lirismo o país fabuloso de Pasárgada. Dos seis aos dez anos, Bandeira viveu no Recife, onde, da primeira meninice, cantada em “Infância”, floresceu, segundo suas palavras, “o conteúdo inesgotável de emoção” que o adulto reconheceria na “emoção de natureza artística”.

A casa de seu avô como capital e a Rua da União, Rua da Aurora, Rua da Saudade, Rua Formosa e Rua Princesa Isabel eram a sua *Tróada*, conta o poeta. Foram nesses quatro anos, cuja densidade espantosa deixou ao resto da vida adulta a sensação de vazio, que, no Recife, “com pequenos veraneios nos arredores”, como ele relata em *Itinerário de Pasárgada*, construiu-se a sua mitologia: “e digo mitologia porque os seu tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona 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”.

No tempo em que a poesia ocupa as primeiras páginas de jornais, Bandeira aprendeu com o pai que “a poesia está em tudo”. Seus primeiros contatos com as formas líricas, sob letras e falas de seu pequeno mundo, ocorreram com os contos de fadas, as histórias da carochinha, as cantigas de roda, as trovas populares. Ali, no país fabuloso, ouviu os versos de um mendigo que lhe deixaram como herança a forma e o corpo de “Testamento”, entre tantos outros versos que acalentaram a infância do menino feliz. Sem lembrar a relação desses versos com “Testamento”, entretanto Bandeira diz em *Itinerário de Pasárgada*:

Lembro-me de uns cujo autor até hoje ignoro. Ouviu-os meu pai de um sujeito que um dia, no alpendre de uma casinha no interior de Pernambuco, lhe veio pedir esmola. Meu pai, que gostava de brincar, disse-lhe: ‘Pois não! Mas você antes tem de me dizer uns versos’. Ora, o nosso homem não se fez de rogado e saiu-se com esta décima lapidar, cujo primeiro verso, estrofiado, mostra que a estrofe não era de sua autoria:

Tive uma choça, se ardeu-se.
Tive um só dente, caiu.
Tive uma arara, morreu.
Um papagaio, fugiu.
Dois tostões tinha de meu:
Tentou o diabo, joguei-os.
E fiquei sem ter os meios
De sustentar os meus brios.
Tinha uns chinelos ... Vendi-os
Tinha uns amores ... Deixei-os.

O ponto final de quase todos os versos sugere o pensamento que se articula com dificuldade em razão de um misto de condição simplificada de linguagem e constrangimento diante do “patrão”. Do mesmo modo articula-se a assimilação que Bandeira faz deles em “Testamento”.

Assim, ao assimilar essa forma, a poesia “menor” de Bandeira faz figurar seu encontro com a poesia alta do Ocidente no século 20 em sua complexidade de “abstrações generosas”, criando voz própria em diálogo com elas, posta humildemente em sua situação inferiorizada de periferia, em uma civilização recente e colonizada, dependente e postiça, mas de cuja situação retira a força da viçosidade e uma autenticidade ingênua.

Mas sua individualidade, no recolhimento radical da cerca biográfica, dá prova de ter alcançado voz brasileira através da recepção em primeira plana com que a cultura do país agracia sua obra. Assim, a felicidade da expressão em Bandeira não permite diagnosticá-la apenas com os clichês de uma filosofia generalizante do tipo “os espinhos da vida”, o que significaria interpretá-la por sua exterioridade, sem encontrar nela as relações históricas entre estilo e ideologia, para finalmente entregá-la ao kitsch sentimentalão, de que cedo o poeta soube se livrar.

O alcance e a expressão da voz brasileira que sua poesia configura, são aspectos que envolvem uma dinâmica muito mais complexa que as categorias - já de si imprecisas - do “ingênuo” e do “sentimental” em Schiller, ou - também pertinentes - as de “homérico” e “bíblico” em Auerbach, ou ainda as implicitamente elaboradas por Benjamin, quando, em *O narrador*, a partir da teoria do romance de Lukács e de sua concepção de “forma do desterro transcendental”, cria a contraposição entre “narrativa oral” e “romance”, deixando àquela o sentido da ingenuidade. Entretanto, podemos ouvir as observações de Schiller em *Poesia ingênua e sentimental* para aproximá-las da conceituação de *poesia ingênua* que pode caracterizar o resultado histórico-estético de Manuel Bandeira:

“Alguém que observa em si a impressão causada por poesias ingênuas e seja capaz de nela separar a porção que cabe ao conteúdo, achará essa impressão jovial, sempre pura, sempre calma, mesmo em objetos bastante patéticos; em objetos sentimentais, será sempre algo séria e tensa. Isso se dá porque nas formas de expressão sentimental, ao contrário, temos de unir a representação da imaginação a uma Idéia da razão e, assim, sempre vacilamos entre dois estados diferentes”.