CMP 1.2.2.203-1

São Paulo, 20 de abril de 1986 nº 480

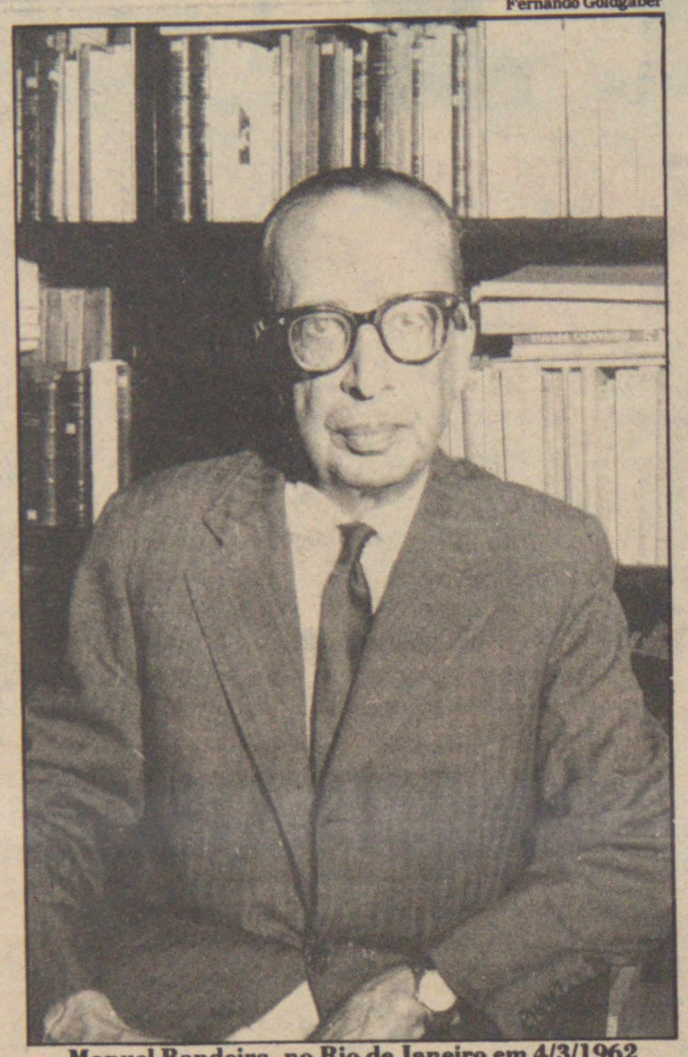
# FOLHETIM

# O HUMILDE E O SUBLIME

## Manuel Bandeira

por Davi Arrigucci Jr.

Fernando Goldgaber



Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro em 4/3/1962

# MAÇÃ

*Manuel Bandeira*

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda
o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

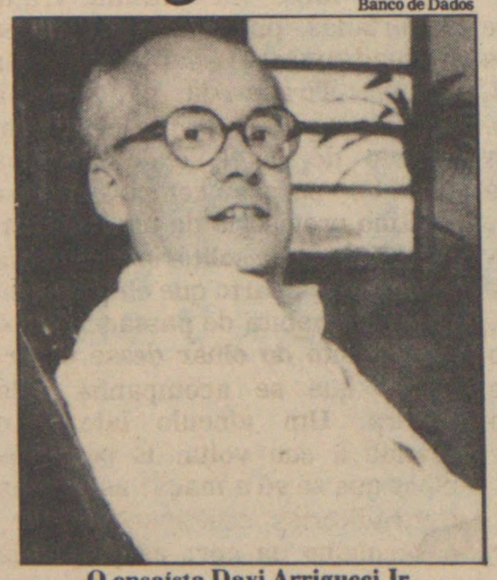
Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

*Petrópolis, 25/2/1938*

# Quem é Davi Arrigucci Jr.

Banco de Dados



O ensaísta Davi Arrigucci Jr.

Davi Arrigucci Jr. é ensaísta e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Trabalhando há anos com a obra do poeta brasileiro Manuel Bandeira, tornou-se um dos maiores especialistas no assunto, embora pouco tenha divulgado, até o momento, os resultados de seus estudos. Sua ampla e profunda abordagem da obra do poeta pernambucano está em fase de conclusão e promete ser uma das principais contribuições para a intelecção de uma poesia cuja qualidade já foi realçada, ainda que em ensaios geralmente breves, por críticos do porte de Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Hollanda, Antônio Cândido ou Haroldo de Campos, entre outros.

As obras de Davi Arrigucci Jr. são as seguintes:

"O Escorpião Encalacrado". Perspectiva. 1973. — estudo sobre a obra do escritor argentino Julio Cortázar.

"Achados e Perdidos". Pólis. 1979. — coletânea de textos sobre temas variados, como, por exemplo, as relações entre literatura e jornalismo, incluindo, também, abordagens das obras de Rubem Braga, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Julio Cortázar.

"O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira", em "Os Pobres na Literatura Brasileira". Organização de Roberto Schwartz. Brasiliense. 1983.

"Da Fama e da Infâmia (Borges no Contexto Literário Latino-Americano)". em "Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade". vol. 45. nº 1/4. 1984.

"Os Melhores Contos de Rubem Braga". Seleção e introdução de Davi Arrigucci Jr. Global. 1985.

"Prosa do Observatório", de Julio Cortázar. Trad. de Davi Arrigucci Jr. Perspectiva. 1974. (Prêmio de tradução da Associação Paulista de Críticos de Arte). ■


FOLHETIM

O HUMILDE E O SUBLIME
Manuel Bandeira
por Davi Arrigucci Jr.

Um suplemento da
FOLHA DE S.PAULO



Os artigos assinados são de responsabilidade de seus autores, não refletindo, necessariamente, a opinião deste jornal

CMP 1.12.2.203-2

# Ensaio sobre "Maçã" (Do sublime oculto)

DAVI ARRIGUCCI JR.

*Ocorreu ontem o centenário de nascimento de Manuel Bandeira; esse texto, realizado por um dos maiores estudiosos de sua poesia, revela, na análise de um de seus poemas, todas as qualidades de sua obra*

Banco de Dados

O poeta numa tela a óleo Maron, em 1931

## 1. Olhar e fascínio

Logo à primeira leitura, o poema chama a atenção pelo aspecto visual. A figura da maçã se impõe ao leitor desde o princípio, como um objeto para o olhar. Ela é visada diversas vezes, por partes, no todo e por dentro, até ser situada no espaço, perto de outras coisas. Assim é vista por fora, mediante comparações em que se distinguem, antes, suas formas por lados opostos; em seguida, a plenitude de sua cor. Depois, é vista por dentro, até a intimidade das sementes e a latência de vida em seu interior. Por fim, se integra com perfeita harmonia plástica, numa visão do conjunto do ambiente. Sempre como algo que se dá a ver. O efeito geral é o de um quadro estático, onde apenas se desloca o olhar e palpita a vida latente — espécie de natureza-morta.

Por diversos lados, a poesia pode lembrar aqui a pintura. "Ut pictura poesis": assim como a pintura, a poesia; a fórmula mágica, tomada de Horácio para insinuar um paralelismo entre as duas artes, poderia valer neste caso. Ou quem sabe, a antiga comparação que faz da pintura poesia muda, e desta, imagem que fala. Infelizmente, porém, embora sugestivas, ajudam pouco a compreender o que leitor experimenta no ato de leitura e o que tem diante dos olhos. Ele é levado a situar-se como espectador, como quem olha um quadro. E mais, é levado a seguir um olhar, cujo movimento de mudanças bruscas, conforme diferentes ângulos de visão, deve modular de algum modo o ritmo dos versos que só se aquieta na última estrofe, dando a impressão de regularidade, justamente quando a visão do detalhe se intrega à unidade do todo. Essa modulação pelo olhar sugere que o resultado —a sensação de quem observa um quadro— pode depender de procedimentos de composição análogos aos da pintura. Aceitando-se o paralelismo —o poema é como um quadro— feito um caminho para se compreender, cabe refazer a analogia até o pormenor.

## A percepção do poeta

De fato, desde os primeiros versos o poeta lembra a arte de um pintor, pelo modo de ver e de compor a natureza-morta a que o poema dá forma. Como um pintor que, partindo da imitação do natural, fosse delineando uma imagem na tela, a maçã no branco do papel. Parece mesmo ter ido buscar um pedaço da natureza para compor com ele o motivo central de uma paisagem interior, onde a maçã, isolada de seu ambiente natural, se mostra despojada, despida pelo olhar, até permanecer simplesmente em seu lugar no quarto pobre, formando, pela humildade de seu modo de ser, uma unidade harmônica com o ambiente, sobre o qual só então se aquieta o olhar. Ao proceder como um pintor, o poeta paralisa sob o crivo dos olhos todo movimento do que vê e descreve (a não ser o da vida latente). Diz e representa ao mesmo tempo, como se pintasse o pensamento, fixando-o em imagem. O poema se faz um hieróglifo, cujo significado se imprime de algum modo na expressão, em sua forma visual e sonora, diagrama de seu conteúdo. O discurso não progride em sucessão: cada verso equivale literalmente a um retorno, a uma retomada do olhar a partir de um ângulo novo sobre a mesma fruta, justapondo-se faces de um mesmo objeto como um recomeço sempre nascente da percepção, até completar-se o quadro, retrato do interior de um quarto humilde.

Ao se entregar à leitura e ao prazer da contemplação de uma natureza-morta, o leitor desliza, por assim dizer, na direção que lhe sugere o olhar, encadeado pelo fascínio da fruta, fixada como centro da atenção em sua vida silenciosa. Ali ela permanece como uma figura hieroglificamente cifrada, à medida que por todos os lados os olhos a desvelam, buscando descobri-la para o espírito. A maçã vermelha se torna um objeto de conhecimento, no qual é preciso penetrar para conhecer. Paradoxalmente, o sentido se cifra, enquanto ela se mostra na exterioridade das formas e da cor. Por isso, é preciso ceder à sedução e penetrá-la, como faz o olhar que a cinge e desveste até fundir-se no mais fundo dela, até a semente —limite do inacessível nela, coração do movimento oculto da vida. E só então repô-la em seu lugar simples, onde fica com a humildade com que sabe guardar o prodígio. Assim o movimento do olhar arrasta o leitor para a sedução da fruta até o encontro de outro movimento mais fundo e só depois se aquieta no quadro de vida paralisada, que é a natureza-morta. Acompanhando esse movimento, que se processa por justaposição de imagens, não se pode escapar à imagem maior que se forma afinal, com uma poderosa sugestão pictórica: a cena prosaica de uma refeição frugal, imobilizada por um instante na moldura do quadro.

## Humanidade da maçã

Ao ler, vão se formando as várias faces da mesma fruta, recortadas pela visão, até seu enquadramento final nesta cena maior. Tirada da natureza, a maçã se acha no interior de um quarto de hotel, onde, embora isolada, parece compartilhar o destino provisório de um observador tão pobre e solitário quanto ela própria e o quarto que ele, aparentemente, habita de passagem. É o movimento do olhar desse observador que se acompanha pela leitura. Um vínculo latente o prende à sua volta. É por seus olhos que se vê a maçã: as formas contraditórias, conforme os lados; o vermelho da cor; as pequenas ▶

pevides de dentro; a localização por fim no quarto. O interior do quarto, onde se situa a maçã, representa o limite de seu olhar, como uma dimensão de sua subjetividade. Ao se fixar sobre os traços de seu ambiente como que espelha seu modo de ser íntimo. Mais uma vez o quarto surge, em Manuel Bandeira, como o reduto da interioridade do sujeito: espaço lírico por excelência, onde se recolhem as impressões da realidade e se gera a poesia; lugar principal da experiência, de onde o poeta olha o mundo e se debruça sobre a vida. Desta vez, ali se fixa o tempo, no instante iluminado de uma cena prosaica, num momento de vida retida.

O Eu que olha a maçã, enquadrando-a nos limites do quarto, não é apenas um observador. É também quem fala, voz central característica do poema lírico, que, no caso, se dirige diretamente à maçã, como se esta fosse um ser de sua intimidade, uma mulher quem sabe, ou um tipo de interlocutor mudo, interpelado num diálogo fictício. Este tratamento dispensado pelo sujeito da enunciação ao seu objeto, a maçã, confere à fruta um traço de humanidade, envolvendo-a na interioridade subjetiva, da mesma forma que ela parece objetivar traços do modo de ser do sujeito. Tal tratamento se reforça com a comparação do aspecto exterior da fruta a partes do corpo feminino e com o realce dado à sua vida interna, tudo tornando a maçã um ser harmonicamente assimilável ao universo humano, ao espaço interior do quarto, dimensão subjetiva do Eu lírico. Por outro lado, o caráter dialógico da linguagem, sua função apelativa, voltada para o interlocutor do discurso, dá ao poema o aspecto de cena virtualmente dramática, de repente paralisada e desvendada aos olhos do leitor, além do mais, receptor privilegiado de uma fala que, na verdade é íntima, solitária e, sobretudo, meditativa. Desse modo, o olhar que penetra no interior do quarto até o miolo da fruta reverte sobre si mesmo, uma vez que desvenda o espaço de sua própria interioridade.

Aceita a analogia com a pintura e recomposto o quadro com a cena parada num quarto de hotel, o leitor pode ser tentado por uma interpretação imediata do conjunto, associando a maçã ao fruto proibido, conforme um lugar-comum da tradição cristã medieval, até hoje persistente. A tendência seria então para um tradução redutora do sentido global, com base no estereótipo que logo vem à mente, num tipo de interpretação alegórica de uma cena de amor furtivo e fugaz. Dada a conotação erótica da maçã, esta acabaria personificando a mulher (a cujas partes é de fato comparada), de preferência a mulher caída, de acordo com o quarto e o fruto, favorecendo-se, desta forma, uma visão sublimada da queda, através da elevação em imagem poética de um amor proibido e prosaico. Teríamos, em síntese, uma leitura espiritualizada do resgate da degradação pecaminosa pelo sublime do amor divino (mencionado no texto), tudo condizente com uma concepção da poesia em que esta consistisse em elevar o baixo até o sublime, em poetizar a banalidade cotidiana, a realidade decaída do mundo. Assim no poema não se produziria nada de novo; antes, pelo contrário, ele seria rigorosamente a transposição metafórica do sabido, como se recobrisse pela imagem poética o pré-dado. Na verdade, porém, uma leitura como essa é incapaz de dar conta da real complexidade do texto; deixa de lado uma quantidade de detalhes significativos fundamentais; não percebe o essencial: a força de revelação e conhecimento da forma nova, verdadeiramente nova. Para que a leitura seja um ato de invenção, é preciso transgredir, ir além do fruto proibido, buscando perceber na pobreza do quarto, diante de uma maçã tão simples, a real complexidade do poema como um todo significativo.

## O Eu que olha

Desde o princípio do texto, o leitor está diante do registro de um momento de reflexão (como tantos em Bandeira) sobre uma cena exteriormente estática. A cena toda se inclui num instante como que intemporal, recortado do fluxo do tempo, como um instantâneo, mas demarcado pela subjetividade que dirigiu o recorte. Daí o ar de coisa parada, em expectativa, que tem o quadro no conjunto, enquanto o movimento implícito do olhar esquadrinha, de ângulos diversos, a fruta e o ambiente, arrastando-os para a intimidade do Eu que olha, recolhendo-os na corrente do pensamento e das associações mentais. É esse olhar meditativo que susta todo movimento aparente da cena, só desvelando a palpitação latente na entranha da fruta — coisa viva no centro do quadro.

É que aqui **a poesia dá a ver**: ao mesmo tempo e sob a mesma luz, o olhar **desentranha** unidos os interiores da maçã, do quarto e da consciência, num único instante lúcido e fixo — **alumbramento**. Este instante de iluminação em chão profano é também o foco da interpretação.

A maçã nada mais é que um pequeno detalhe de uma cena maior, envolta na subjetividade do observador. Tal cena, por sua vez, inclui quem a observa, já que seus limites são propriamente os da interioridade do Eu — o quarto. Ela não se mostra, porém, como objeto explícito da representação literária. Ao contrário, é o pormenor, a maçã que tudo domina em destaque, desde o começo. Um simples pormenor e, no entanto, se transforma no centro de todo o interese, assenhoreando-se de nossa atenção, no coração do quadro. Por um instante, a fruta é pinçada e alçada ao primeiro plano, antes de voltar ao lugar humilde que lhe cabe na vida de todo dia, entre coisas banais. Ela se dispõe primeiro livre para o olhar e o espírito: quase abstrata apesar dos atributos tão concretos, no desconcerto de seus lados contraditórios, na intensidade transcendente de sua cor e na pequenez milagrosa das sementes de sua entranha. E só então é colhida pelo olhar mais abrangente no interior do quarto, ao lado do talher como um simples alimento, já quase nos moldes de um quadro de gênero, realista e prosaico, com o qual se casa, contudo, perfeitamente bem. Assim o ser que momentaneamente se descobre como guardião das sementes da vida não destoa da simplicidade com que se integra em seu pobre ambiente cotidiano.

Pelo contrário, a maçã se dá a ver como um fascinante motivo pictórico, pois nos seduz pela visão e nos põe diante do mistério da simplicidade com que oculta naturalmente o sublime. Como tantas de Cézanne, também esta maçã vermelha de Bandeira atrai e mantém cativo o olhar. É que tem o fascínio do ser que encarna o desejo — foco da vida e da paixão numa natureza-morta.

## 2. Evocação de Cézanne

Por outro lado, a poesia lembra ainda aqui a pintura. O leitor dado à contemplação do quadro, pode muito bem evocar imagens conhecidas da história da arte. Como se sabe, maçãs sempre foram motivos exemplares para naturezas-mortas, e estas, enquanto gênero, sempre foram uma constante ao longo da história da pintura ocidental, desde a Antiguidade aos nossos dias.

Muitos pintaram maçãs; provavelmente nenhum pintou tantas e tão belas quanto Paul Cézanne (1839-1906). Quando já nos habituamos a vê-las sem espanto como um assunto convencional e comum a pintura figurativa, tradicional ou moderna, pode ainda deslumbrar. Assim, de repente as maçãs de Cézanne, **pobres e poéticas**, pintadas obsessivamente até constituirem um tema maior do grande artista. Há decerto nelas um fundo senso erótico e um enorme poder de sedução, difíceis, como sempre, de entender e explicar. Mas na complexidade que encerram de forma despojada, se dispõem no espaço com tal simplicidade, que chegam a exprimir a mais ampla gama de estados de espírito, os mais sutis sentimentos, até o mistério vibrante de sua imóvel presença.

Foi preciso que uma longa história passasse para se chegar até elas. Trazem a marca da vagarosa duração, do trabalho manual repetido e custoso, do amadurecimento demorado dos frutos da natureza e da experiência humana. Cézanne costumava insistir no estudo contínuo "sur nature" e nas dificuldades do lento avanço. Mas, com seu esforço penoso e persistente, conseguiu transfigurar a velha arte da natureza inanimada no início dos tempos modernos. A natureza-morta tinha, de qualquer forma, um comprido passado, que nos ajuda a compreender a arte do pintor em pontos fundamentais. E, ainda por analogia, nos permite entender, por essa via inversa da pintura à poesia, alguns aspectos da humilde maçã de Bandeira, que se situa no fim da década de 30, quando ainda a natureza-morta era um gênero dominante na pintura moderna, em boa parte por obra de Cézanne.

Desde o século 16, o gênero tem autonomia, havendo alcançado grande voga no século seguinte, talvez por estímulo do interesse crescente que o espaço interior foi ganhando na vida burguesa. Esta sempre se mostrou aferrada ao resguardo dos traços individuais no ambiente privado e ao valor prático e concreto dos objetos de uso do dia-a-dia, como instrumentos de trabalho ou de prazer. São precisamente os objetos que se acham ao alcance da mão —artificiais ou naturais— os que se convertem em motivos característicos da natureza-morta: a mesa com comida e bebida, as flores e as frutas, os livros, as louças, os utensílios domésticos, etc. O olhar ganha para a reflexão e para a contemplação estética o que se destina ou se dispõe para o trabalho das mãos, para o uso diário. Os objetos como se congelam sob a visão no momento em que são arranjados aparentemente com um propósito, por mais arbitrária que seja sua disposição. Desse modo, se dá estrutura artís- ▶

CMP1.2.2.203-3

tica, representando-as mimeticamente no espaço do quadro, às coisas palpáveis de uma realidade empírica e próxima, quase sempre recorte do interior doméstico.

## A natureza-morta

Espécie de ícone da vida privada a natureza-morta, explicável dentro do quadro maior da sociedade burguesa, tal como se mostrou a partir dos "bodegones" maneiristas e barrocos, até Chardin, Cézanne e os modernos, aparece como um espaço privilegiado para a reflexão sobre as complexas relações entre arte e realidade, arte e realidade, entre estilização e natureza. Seu próprio modo de ser propícia uma permanente oscilação de ênfase entre o aspecto formal da convenção pictórica e a semelhança mimética com o tema representado. Entre a tendência para a estilização mais abstrata e a inclinação para um ilusionismo do tipo "trompe l'oeil" , há com certeza lugar para muita meditação . Mais do que em outros gêneros, aqui é nítida a tensão entre os procedimentos de composição artística e a realidade objetiva do assunto, o que tem servido de explicação para a sua extraordinária constância entre os pintores de todos os tempos e sobretudo entre os modernos, como os cubistas, que levaram adiante a pesquisa plástica de Cézanne, no sentido dos contrastes simultâneos e da busca de configurações geométricas subjacentes à realidade exterior.

Repetindo até certo ponto a opinião corrente na crítica de arte, observou Northrop Frye que o apego dos pintores à natureza-morta não depende tanto do interesse que possam ter pelo conteúdo do assunto representado quanto daquele que revelam pelas relações formais entre planos, volumes, cores e espaço. Mas Frye encara a natureza-morta como o gênero onde se exprimem os princípios formais da pintura, onde se equacionam as regras da gramática da pintura. A imobilização da vida que é característica desse tipo de obra pictórica (a vida tranquila ou silenciosa do seu nome em alemão em inglês — " Stilleben", "Still-life") tende a realçar os princípios abstratos da estrutura, a unidade formal das imagens que compõem o tema e não propriamente o movimento da "narração", que as íntegra num desenvolvimento dinâmico de representação do assunto. Assim, num quadro de natureza inanimada, com frequência se quebra a ordem de sucessão linear da realidade empírica, por uma nova ordem que reorganiza arbitrariamente o espaço, mas representa ainda, de forma abstrata, a unidade essencial do tema. Tal como no mito e no conto folclórico, formas descarnadas e abstratas de narrativa, também na natureza-morta se evidenciariam os princípios estruturais da arte, espécie de fonte arquetípica a que retornam sempre os artistas quando, buscando a renovação, se desviam da verossimilhança realista, do efeito ilusório de acercamento à realidade sensível, para descobrir a convenção artística num nível mais fundo de abstração. Nessa direção se poderia compreender a busca de Cézanne, como se configura na natureza-morta, rumo à descoberta de formas geométricas latentes na natureza, às quais se reduzirá a realidade na visão analítica do Cubismo, que parte do mundo empírico, mas recorta-o em imagens justapostas, de uma variedade de ângulos.

## O motivo da maçã

Um crítico importante de Cézanne como Lionello Venturi, mesmo sem propor uma teoria arquetípica da arte como a de Frye, se inclina para uma explicação semelhante sobre a preferência pela natureza-morta. Para ele, desde 1860, o artista demonstrava um interesse predominante pelo estudo da forma, simbolizado na pintura das maçãs, que constituiriam um motivo simplificado, especialmente propício à concentração no problema. Também para Jean Leymarie, os "volumes simples e primordiais" corresponderiam a uma necessidade de concentração do pintor e às suas exigências de "densidade concreta" e de "estabilidade". O confronto obsessivo entre a arte e a natureza tenderia a se resolver no que Cézanne chamou de "harmonie parallèle à la nature". No mesmo sentido ainda, Charles Sterling vê a natureza-morta do grande artista como "suporte de harmonias plásticas".

Contudo, Meyer Shapiro reconhece uma complexidade maior tanto na escolha do gênero quanto na do motivo da maçã, em Cézanne. Seguindo Baudelaire, admite a importância da escolha do assunto na determinação do modo de ser de um artista. Tende a interpretar psicanaliticamente a presença recorrente da fruta como produto simbólico e inconsciente do desejo sexual reprimido, mas levanta igualmente um grande número de móveis conscientes para essa escolha. Sempre atento para a dimensão social do gênero e para ao enorme leque de qualidades e significações de que uma simples fruta pode ser portadora no espaço do quadro, procura não reduzir as dimensões do problema, matizando-o por diversos lados. A transferência do interesse erótico na escolha da natureza-morta com maçãs aparece então num painel amplo de relações que a vinculam ao simbolismo tradicional dessa fruta —que tem frequentemente um sentido erótico no folclore, na poesia, no mito, na linguagem e na religião do Ocidente—, assim como às questões propriamente formais, uma vez que a pintura das maçãs pode ser vista como um meio deliberado de autocontrole e distanciamento emocional do pintor.

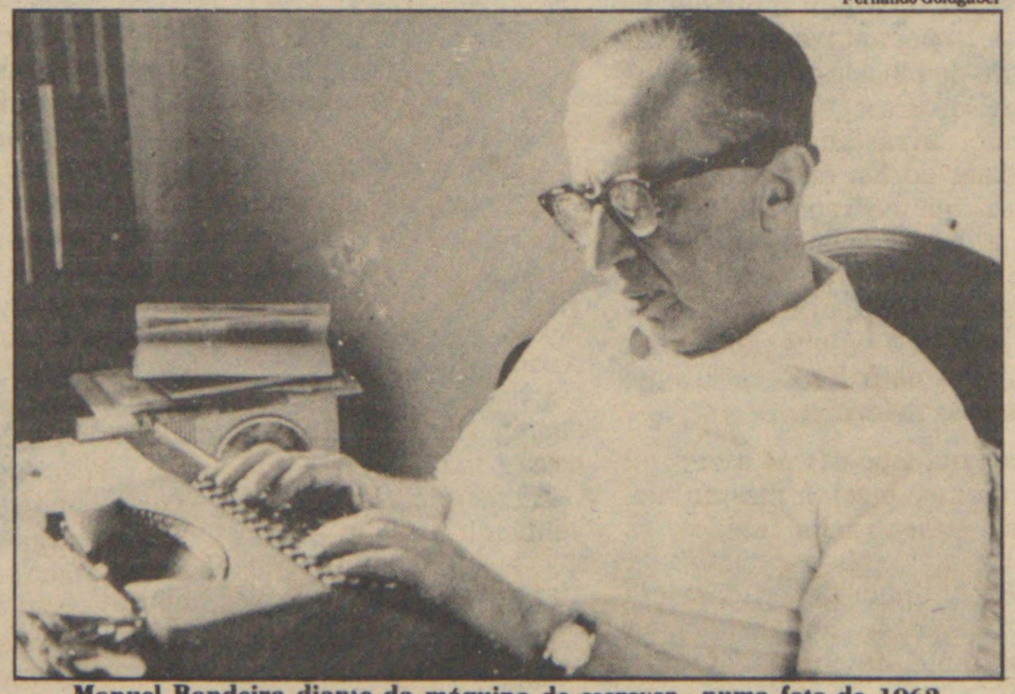
Na verdade, a interpretação abrangente de Shapiro tem o grande mérito de colocar a questão da natureza-morta na complexidade das forças contraditórias que ela estrutura, ao nos aproximar, de forma estilizada, dos objetos da realidade cotidiana e, ao mesmo tempo, da intimidade pessoal do artista, de que ela tende a se tornar um símbolo latente. Sua compreensão do sentido da natureza-morta acaba por identificá-la a um campo vasto de experiência e aprendizagem, onde se pode buscar o domínio dos meios no exemplo da impessoalidade da matéria, a concentração, na sóbria objetividade das coisas e o despojamento, como Cézanne, nos humildes objetos à nossa volta. Resultado de um processo quase ascético de auto-superação dos impulsos que rebentam de forma agressiva e bastante sombria em certos quadros iniciais, as maçãs de Cézanne surgem com a beleza da plenitude artística, fruto amadurecido da experiência no confronto com a natureza, em dura luta pela perfeição.

Do êxtase à forma pacata; da turbulência do espírito à solidão serena; da mais profunda natureza ao conhecimento; do apelo erótico ao místico; da pulsão latente à cor chamejante, as simples maçãs de Cézanne mantêm a força do sentido pelo fascínio do olhar. Ao se debruçar sobre a "Maçã" de Bandeira, o leitor poderá recordar na simplicidade das palavras um caminho semelhante e o encanto ainda vivo das imagens já vistas para um mistério comum na iminência de uma análoga revelação.

## 3.Método

Observando-se melhor, se percebe que "Maçã", por sua analogia evidente com a pintura, não é um poema isolado na obra de Manuel Bandeira. Ao contrário, em sua arte de revela uma tendência poderosa para a composição na forma de natureza-morta, como já assinalaram Gilda de Mello e Souza eAntonio Candido, em sua "Introdução" à "Estrela da Vida Inteira". Essa tendência se mostra como um pendor para a reorganização arbitrária do espaço poético, imitando o espaço pictório, de modo que seres e coisas, atos e sentimentos, retirados de seu contexto habitual, passam a figurar num contexto diverso, ao mesmo tempo depurados de toda ganga bruta e imantados por nova e forte carga expressiva. O procedimento implica uma redução drástica ao essencial ("só pronunciar as palavras essenciais", conforme a lição aprendida pelo poeta) e, ao mesmo tempo, a coadunação dos elementos significativos num espaço novo, de forma a obter uma estrutura concentrada, coerente e poeticamente eficaz. Esta coadunação de elementos extraídos de um contexto anterior em outro, se assemelha muitíssimo à técnica do pintor de natureza-morta que, diferentemente do pintor de paisagens ou de quadros históricos, tem em suas mãos o arbítrio para dispor ▶

Fernando Goldgaber



Manuel Bandeira diante da máquina de escrever, numa foto de 1962

dos objetos, sempre disponíveis em outro tipo de arranjo, conforme o desígnio de quem os pinta.

Por vezes, como também notaram os críticos citados, essa técnica lembra o fracionamento cubista da realidade exterior, com sua visão por lados diversos, conforme se dá nos primeiros versos de "Maçã" ou no retrato de mulher de "Peregrinação". Certamente, a retomada de elementos anteriores, por assim dizer "desrealizados", num contexto novo, arbitrário às vezes insólito, faz pensar sobretudo na técnica de montagem surrealista, discreta mas profundamente arraigada em Bandeira, sempre tão sensíveis à poesia do onírico, do ilógico, do absurdo e do "nonsense". Basta recordar poemas como o "Noturno da Parada Amorim" ou a insólita revelação do "Noturno da Rua da Lapa", e tantos outros.

No mais profundo, porém, este método implica um acentuado trabalho pessoal do poeta, sua longa aprendizagem das palavras e das relações de sua poesia com outras artes e esferas da realidade, contendo, a uma só vez, o mais íntimo de sua experiência poética e o mais aberto para diversas saídas da arte moderna. É aí sobretudo que lembra a posição de Cézanne, sempre tão encafuado em si mesmo e tão anunciador do futuro, este nosso "São João Batista" do Modernismo. Selecionando, depurando, evitando todo ponto morto como no bom desenho (segundo disse), e, simultaneamente reorganizando num todo coeso os elementos poéticos, Bandeira acabou forjando um método de construção que consistia em **desentranhar** a poesia do mundo, como quem tira ouro da ganga, a golpes de bateia. Esse verbo, que ele gostava de empregar para designar o ato decisivo que definia seu ofício de poeta, guarda sob sua feição **material** de "tirar das entranhas" o valor **expressivo** de "tirar do íntimo ou do coração", e ainda a ligação profunda com o sentido **cognitivo** de dar a ver, de dar a conhecer ou trazer à luz, de revelar o oculto (como o vidente que lê o mistério oculto nas entranhas). Assim se reúnem nessas acepções três modos de conceber a poesia, implicados nos próprios meios de buscar o poético e de dar forma ao poema, conforme os concebeu um dia o poeta.

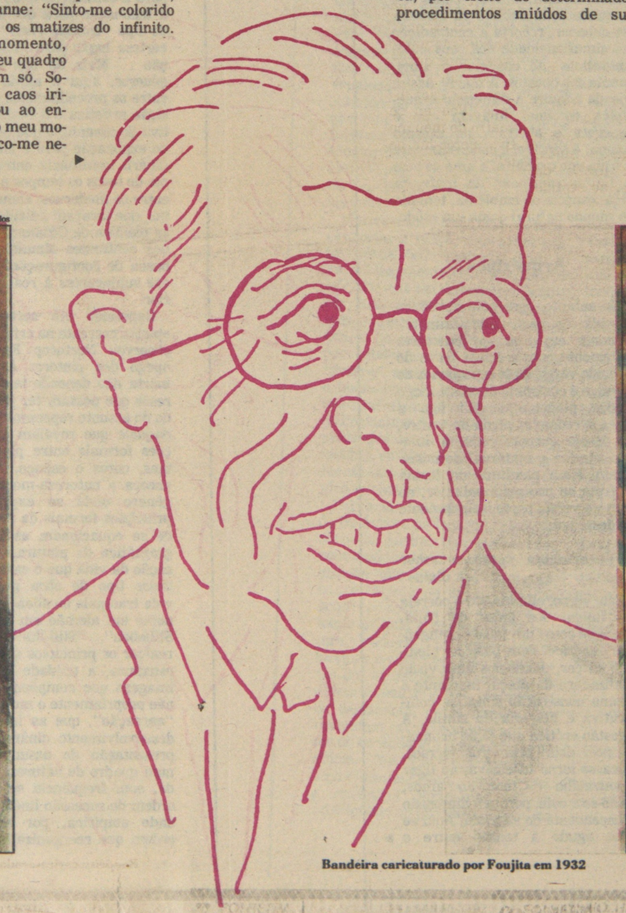
## Garimpagem do poeta

Em primeiro lugar, o procedimento de desentranhar a poesia como quem tira o metal nobre das entranhas da terra, como uma garimpagem do que é raro e difícil de conseguir, implica, em seu sentido material e concreto, a noção da poesia como um fazer. Os elementos desentranhados são o produto de um trabalho de busca e, simultaneamente, partes de um todo que se constrói. Por outro lado, na acepção de "tirar do íntimo" aflora a noção de poesia como expressão, sempre tão viva em Bandeira, que a todo momento parece prolongar a linhagem romântica, reconhecendo-se como "poeta de circunstâncias e desabafos". Por fim, um significado mais sutil de **desentranhar** nos conduzir à concepção da poesia como forma de conhecimento, como revelação de um sentido oculto, ao qual se chega por um movimento de penetração até a entranha do objeto e por um movimento de saída à luz e ao conhecimento assim **desentranhado**. O ato do poeta aquivale, pois, a uma percepção penetrante do outro, do objeto, a um "habitar as coisas" que é, a uma só vez, o desvelamento de sua natureza mais profunda, do que são. Entendido deste modo, ele é ainda, rigorosamente, uma forma de imitação, de **mímesis**, no sentido aristotélico.

Em **desentranhar** se fundem, portanto, concepções diversas da poesia na ação única de fazer exprimindo-se e revelando o outro a um só tempo. O mesmo movimento que constrói revela a interioridade do sujeito e do objeto unidos, em amorosa e iluminada entrega. Representar mimeticamente um objeto equivale, neste caso, a penetrar até o seu modo de ser mais íntimo, a imitar a natureza, no que se revela, simultaneamente o modo de ser do imitador, do sujeito que constrói a imitação. Ao falar do outro, o poeta fala de si mesmo; ao falar do mundo, a poesia de algum modo fala também de si mesma, porque há um momento em que tudo é um só, para uma tal concepção do ato poético. Por isso, diante da entranha aberta da maça o poeta talvez pudesse dizer, com Cézanne: "Sinto-me colorido de todos os matizes do infinito. Nesse momento, eu e o meu quadro somos um só. Somos um caos irisado. Vou ao encontro do meu motivo, perco-me nele". ▶

Banco de Dados

"Natureza-Morta com Maçãs", óleo sobre tela de Cézanne, pintado entre 1895 e 1898



Bandeira caricaturado por Foujita em 1932



Ao construir o poema como um **hieróglifo**, o poeta imprimiu na figura sua marca e a do objeto que procurou representar, cifrando no todo o sentido que tudo une e atravessa. Ao fixar os olhos agora sobre o poema pictórico, o leitor busca refazer o percurso, a direção ali impressa pelo outro olhar, desde os mínimos traços significativos até o desenho total, a figura completa, atrás de um sentido que a maçã tão simples guarda naturalmente.

## 4. Construção

### Assimetria

O caráter visual de "Maçã", tratado até aqui em analogia com a pintura, nasce de uma certa configuração da linguagem poética, por efeito de determinados procedimentos miúdos de sua construção e, provavelmente ainda, por sugestão metafórica do todo. A relação com a pintura resulta, como se disse, de uma afinidade analógica, também ela construída por meios verbais, e por isso consiste, antes de mais nada, numa ilusão decorrente da representação literária: o conteúdo figurativo da natureza-morta é uma projeção do significado das frases e de suas partes, em determinadas relações; o espaço poético é apenas representado à maneira do espaço pictórico; a maçã, enfim, é feita de palavras.

Neste caso, porém, quem sabe levado pelo reforço da ilusão de estar diante de um quadro, o leitor tende a encarar o aspecto visual do texto num sentido mais concreto, como se ele estivesse inscrito nos signos e no espaço, na forma material das palavras e do poema como um todo, destacado contra o branco da página. Por certo, este modo de ler um poema é já corrente, tendo entrado para o hábito do leitor atual, depois que a Poesia Concreta, que tanto interesse despertou em Bandeira no final da década de 50, integrando tendências latentes e difusas da história da poesia moderna e mesmo anterior, nos acostumou a ver no espaço um elemento significativo na estrutura do poema. Hábito de espera que se quebra pelo inesperado, quando de fato irrompe a poesia como surpresa viva. Em "Maçã", datada de 1938, a poesia nascida por um modo peculiar de dar forma às palavras (que pode ainda lembrar a pincelada saliente para realçar a pintura da natureza-morta como coisa material, no início do século), a poesia traz consigo um impulso para a expressividade visual, legível em configurações elementares e geométricas, gravadas na estrutura material dos signos.

No seu ensaio sobre a poesia de 30, Mário de Andrade, ao lidar com o verso livre enquanto aquisição de ritmo pessoal, chamou a atenção para um aspecto característico de Bandeira, aproximando a rítmica áspera do poeta ao físico do homem, marcando ainda o caráter **tipográfico** de sua poesia, capaz de dispensar qualquer doçura de ondulação e de até prescindir do som, oferecendo-se à "leitura de olhos mudos". À parte certo exagero quanto ao som e à ondulação, que Bandeira sabia manipular como bem queria, Mário definiu com a agudèza de grande crítico:

"Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação".

Essa espécie de expressão corporal do ritmo encontra em "Maçã" um momento típico, uma vez que o poema começa por se distinguir visualmente, chamando a atenção pelo perfil anguloso dos versos livres, muito discrepantes na extensão. A combinação de um número arbitrário de sílabas poéticas, característica desse tipo de verso, é empregada aqui em sua máxima incerteza, produzindo os "versos espetados" e as "entradas bruscas" que Mário notou tão bem. O resultado é que são de fato ásperos e bastante intratáveis, mas também belos, em sua perfeita adequação ao tema. É preciso olhá-los mais de perto.

## Verso livre

Em 1917, Pound restringia o emprego do verso livre somente para os casos em que realmente se deve, isto é, por necessidade intrínseca da "coisa", quando dá um ritmo mais belo que o metro, ou mais real, por integração à emoção poética de que se trata, sendo então mais ligado, íntimo ou ▶

Banco de Dados

"Maçãs e Laranjas", óleo sobre tela de Paul Cézanne, composto aproximadamente em 1899

interpretativo que a medida regular. Lembrava a frase famosa de Eliot, segundo a qual não há realmente verso livre para quem quiser fazer um bom trabalho. Em 30, Mário começava por criticar o abuso ou mal uso do verso livre entre nós. Bandeira, que foi dos primeiros a usá-lo e bem, na poesia brasileira, em 38 era senhor absoluto da técnica, e aqui logo se vai perceber por quê.

O poeta parece ter posto em destaque o caráter prosaico do verso livre, que é "como botar prosa no verso,/como transmudá-la em poesia", para dizê-lo com outros versos paradoxais de João Cabral. A cena realista e prosaica que se forma aos nossos olhos começa pela dicção também prosaica dos versos livres, logo acentuada pelo contraste de tamanho dos dois primeiros versos:

**"Por um lado te vejo como um seio murcho**
**Pelo outro como um ventre**
**de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário"**

Eles formam um dístico como que isolado no início do poema, já que o terceiro verso parece ter se desprendido deles, em sua singularidade, rompendo o esquema dominante no resto do texto, onde os versos subsequentes se dispõem em duas estrofes de três versos cada um. O poema pode sugerir à primeira vista uma distribuição ternária dos versos, acomodada às três direções principais do olhar, o qual, como o poeta, parece modular o ritmo neste caso. Nos três versos iniciais, temos a observação exterior da maça; no terceto central, a visão interior; por fim, nos três últimos, a localização da maça no ambiente. Esta ruptura da ordem ternária das estrofes restantes realça a irregularidade inicial apontando já talvez para o papel relevante da assimetria no todo do poema. Por outro lado, o par do começo é marcado pela forte assimetria do comprimento, de modo que somos levados a encarar com estranheza a continuidade de prosa do segundo verso, que não chega a caber no espaço da página, fracionando-se e deixando pender literalmente o cordão placentário, que transfigura metaforicamente o cabo cortado da maçã. Este recorte irregular, dependente do número aleatório de sílabas de cada verso, parece materializar ainda outro contraste mais importante no plano semântico: é que os versos contrastantes contêm visões contrastadas da maçã. Sua alternância introduz uma contradição fundamental no nível do sentido, ou seja, a percepção contraditória dos dois lados da fruta. Tal contradição salta ainda mais aos olhos porque deriva de versos cujo contraste se apóia em semelhanças igualmente evidentes. Se não, vejamos.

A parelha de versos começa pela expressão correlata (**Por um lado/ Pelo outro**) que a liga internamente no contraste, feito assim de membros equivalentes, e prossegue com idêntica construção sintática e literária: a comparação introduzida pela conjunção **como**, que constitui propriamente uma imagem, um símile, ou seja, uma comparação com força metafórica, capaz de aproximar seres de esferas diferentes do conhecimento, vinculados pelo nexo explícito da conjunção comparativa. Esta semelhança dos componentes dos versos opostos se apóia ainda no vocabulário parecido que serve às comparações correlacionadas: **seio** e **ventre** são partes do corpo humano, assim como os demais elementos (**umbigo**; **cordão placentário**) que compõem a oração adjetiva introduzida por **cujo**, oração essa equivalente ao adjetivo que qualifica **seio**, no primeiro verso: **murcho**. Entre esta palavra e a oração adjetiva correspondente podemos perceber desde logo uma oposição semântica forte, uma vez que **murcho** conota a vida que se extingue ao passo que na oração em contraste, se sugere o nascimento recente; em termos mais gerais, um contraste entre o movimento para a morte e o movimento para a vida. A noção de movimento temporal parece estar latente tanto em **murcho** quanto na idéia do **cordão placentário que ainda pende**, como um aspecto incoativo das ações que implicam: perecer ou nascer. No entanto, o adjetivo **murcho** não pertence à mesma esfera ou ao mesmo campo semântico das demais palavras que se prestam à comparação das formas exteriores da maçã. Em geral, em seu sentido próprio, não se liga a partes do corpo humano; quase sempre se prende a seres do reino vegetal, para designar o que perdeu o viço, a frescura, a cor ou a beleza. Ou seja, **murcho** parece implicar a destruição que vem **naturalmente**; com a passagem do tempo; sugere a morte como uma fase do ciclo natural. Por isso, não introduz apenas a idéia de um movimento para a morte, mas a noção mais abstrata do movimento cíclico da morte na natureza. Considerado com relação ao corpo humano, constitui um ponto de assimetria dentro do contraste fundado em semelhanças e, provavelmente por isso, nos chama a atenção ao surgir na poderosa imagem do verso inicial: **como um seio murcho**.

## Assimetria formal

Ela logo nos choca, pois parece insinuar um contraste entre o substantivo **seio** e sua qualificação, uma oposição assimétrica já dentro do primeiro verso. **Murcho**, por estar empregado no sentido próprio, se destaca em meio à linguagem figurada do símile que transpõe a maçã, por sua forma, ao plano humano. Leva a maçã de novo à sua origem vegetal, ou melhor, reaproxima a fruta humanizada à natureza, de onde se desprendeu, revelando, por assim dizer, seu teor natural sob a forma humanizada. A comparação metafórica tem por base uma qualidade física, a redondez da maçã, que permite a analogia com seio e depois com ventre, mas essa redondez é aqui assimétrica (como em tantas maçãs de Cezanne) e significativa: a palavra **seio**, que se associa facilmente à idéia de desejo, de maternidade, de vida, ao unir-se ao adjetivo **murcho**, aparece então sob a forma do que definha a caminho da destruição. Há, portanto, no uso de **murcho** uma grande precisão vocabular (que de resto se percebe mais claramente depois em **pevide**, semente dos frutos carnosos como a maçã, ou no verbo **quedar-se**, que se ajusta com perfeição à vida tranquila ou silenciosa da fruta na natureza-morta). Essa precisão só faz ampliar o halo significativo da palavra: é que a fruta, comparada ao universo humano, como parte do corpo, é vista sob a mira da morte, mas dentro da perspectiva do ciclo natural. A assimetria de sua forma exterior é um sinal de vida — de redondez erótica e maternalmente plena — e de destruição, conforme o processo normal de desaparecimento dos seres vivos na natureza.

Já nesta primeira visão, a maçã surge assim com grande complexidade, pois suscita a imagem simultânea de morte e vida conforme o ciclo natural. Tal complexidade se materializa numa assimetria formal da fruta, dos versos e dos componentes linguísticos, numa quebra da forma redonda que parece funcionar como índice da destruição natural, do que potencialmente se destina ao desejo e à reprodução da vida e já caminha naturalmente para a morte.

Através da maçã, o olhar capta, no limite mais abstrato, os movimentos das formas naturalizadas, quer dizer, assimiladas ao processo da natureza, como no mito, em que o conteúdo natural toma forma humana na figura de deus: Apolo, luz encarnada, de Delos, a brilhante. A forma humanizada da fruta aproxima de nossos olhos o conteúdo natural, o processo de perecimento e nascimento da natureza, paralisado na visão da maçã, em cuja redondez assimétrica, imagem uterina onde se renova o ciclo, se exprime **emblematicamente** o movimento perene de destruição e regeneração da vida na natureza. Percebemos então que a imobilidade e a assimetria da fruta são meios simbólicos de exprimir abstratamente a generalidade do conteúdo temático. O olhar fixa na exterioridade da maçã próxima um fundo oculto, que se evoca, paralisando nela o movimento natural da vida: a natureza-morta nos põe diante da contemplação do processo imobilizado da natureza, em sua força latente de construção e destruição. A primeira visão da maçã, por lados contrastantes, como na fragmentação cubista da realidade exterior, recorta a contradição na simultaneidade dos seus pólos antitéticos, ao congelar o movimento dos opostos. A maçã assim visada adquire a dimensão arquetípica de uma imagem que é concreta e abstrata ao mesmo tempo: é sensível e concretamente a fruta sob o olhar e, a uma só vez, a figura exemplar da fonte da vida, espécie de emblema, tomado ao mundo natural como um modelo.

## Arquétipos

No entanto, esse pólo antitético da vida (do **seio**), dado assimetricamente em **murcho**, contrasta fortemente com a longa frase do segundo verso, onde a pequenez do adjetivo é confrontada com o longo cordão placentário que liga a maçã à redondez plena do ventre, ao desejo corporificado, à imagem uterina e maternal do nascimento. Essa plenitude da forma da fruta se preenche pela cor, no terceiro verso, posto isoladamente em destaque:

**"És vermelha como o amor divino"**

Este verso, eliminando a correlação inicial dos lados da fruta, impõe-se como um juízo abrangente e genérico, com base na plenitude da cor, dando-nos uma visão totalizadora da maçã, mediante a mesma construção sintática comparativa e literária do símile. A sugestão erótica que já se insinuava nos dois primeiros versos, agora se torna ostensiva, ao ligar o vermelho da cor ao amor, dando-se a este, porém a dimensão transcendente do sagrado. Aqui se torna aguda a tensão entre o ▶

aspecto sensível da imagem e sua dimensão exemplar de arquétipo, anteriormente assinalada: o erótico na concretude da cor chamejante, aspecto sensorial e sedutor da figura, e um fundo oculto, agora ostensivamente sacralizado na expresão **amor divino**. A ênfase não está mais na contradição dos lados, mas na afirmação plena (feita na forma de juízo) da dimensão arquetípica. A fruta, imagem sensual, em sua totalidade concreta, se faz suporte do desejo sacralizado. Salta à vista, coagulada na superfície vermelha, a profundidade mítica da maçã, como que atualizada no fascínio erótico da cor.

Sensivelmente menor que os anteriores, quanto ao número de sílabas, e deles separado por um espaço maior, o verso se concentra na cor e no símile mitificante. Com ele, o poema começa a afunilar-se, em ângulo agudo: à saliência em cotovelo do verso anterior, segue-se esta entrada súbita, tendendo ao perfil geométrico. Paradoxalmente, porém, à concentração corresponde uma visão máxima da generalidade convencional da fruta. A imagem colorida da maçã posta em relação com o sagrado, evoca outras imagens semelhantes, de outros tempos distantes, primordiais. De certo modo, a fruta regride a **fruto** divino, embora próximo sensorialmente.

Motivo central de uma natureza-morta, a maçã, agora em sua totalidade (em contraste com a visão fragmentadora do dístico inicial), nos faz concentrar sobre ela toda a atenção, ao mesmo tempo que realça suas relações com o passado mítico. Ao surgir por inteiro como um fruto (de "fruere", fruir) tentador faz ecoar o fundo arquetípico, a latência de seu simbolismo tradicional, extraordinariamente amplo, do mesmo modo que evoca outras maçãs da história da pintura e da literatura (como um motivo recorrente, tópico ou chavão; como arquétipo).

Pomo da discórdia; fruto proibido da Árvore da Criação; pomo de ouro do jardim das Hespérides, com o poder da imortalidade... Na direção que aqui nos interessa, isto é, ligada ao amor como se acha no poema, ela aparece ao longo de toda a história da literatura, rodeada de ressonâncias bíblicas e clássicas. Não é apenas um dos atributos de Vênus ou um objeto ritualístico das cerimônias de casamento, cujas implicações remontam provavelmente aos cultos de fertilidade e aos festivais de aldeia. (Nos primeiros versos, há uma clara tendência, como se viu, a encará-la como um motivo relacionado ao processo natural de

Banco de Dados

Bandeira em novembro de 1936, numa fotografia de Alfredo Zoeller

reprodução da vida). No "Cântico dos Cânticos", idílio cheio de imagens da poesia pastoral, é várias vezes termo de comparação para a amada, com evidente conotação erótica e, segundo a interpretação de Orígenes, uma encarnação da fecundidade do Verbo divino. Ela aparece, por exemplo, ao lado do cacho de uva e da romã ("malum punicum", na tradução latina da Vulgata, expressão em que entra também o termo latino que ali designa a maçã: "malum"), em relação com partes do corpo feminino e, pelo menos uma vez, nitidamente como uma oferenda de amor. Na poesia pastoral clássica, como em Teócrito, ela surge exatamente com esse duplo sentido, ligada aos seios da mulher e como dádiva de amor. Transformou-se num claro tópico para os seios femininos na poesia do Renascimento, como se vê na "Aminta" (1573) de Tasso e, decerto, por essa via foi diversas vezes glosada ao longo da história da literatura, conforme se observa ainda na "gigantesca natureza-morta" que Zola retratou em "Le Ventre de Paris" (1873), onde comparece entre tantos produtos vegetais, exposta com "rougeurs de seins naissants".

## Tradição pastoral

Shapiro, ao estudar as maçãs de Cézanne, parte de um quadro de assunto aparentemente mitológico, "O Julgamento de Páris", onde a fruta é tratada como uma oferenda de amor, vinculando-se, na verdade, às leituras que fez o artista da poesia bucólica clássica, conforme mostra o crítico. Ou seja, a maçã parece ser um motivo proveniente da convenção pastoral, esse gênero de poesia baseada na imitação da vida rústica, espécie de construção artificial de um desejo de proximidade da natureza, perpassado por um imaginário ainda perto do mito, e de tão grande importância na tradição artística do Ocidente e na formação do sistema literário no Brasil. Shapiro, contudo, não parece tirar todas as consequências dessa filiação que estabelece para o motivo das maçãs, levado como foi pela tendência a interpretá-lo no sentido de um símbolo da vida pessoal e íntima, como imagem de um interesse sexual reprimido.

William Empson, num livro decisivo sobre a tradição da pastoral, cuja leitura ele soube renovar em profundidade, "Algumas Versões da Pastoral" (1935), analisa o conjunto de propriedades convencionais que em geral se toma pela essência do gênero como elementos relacionados numa estrutura particular (no que hoje talvez se pudesse chamar um arquétipo literário), capaz de sobreviver, estendendo-se para além dos limites estritos dos próprios gêneros bucólicos. Essa estrutura consistiria fundamentalmente numa "organização do complexo no simples" (putting the complex into the simple), isto é, num modo recorrente de dar forma, de tal sorte que amplos e intrincados problemas contextuais se articulem num padrão textual simples.

Vista nessa perspectiva, como um componente da tradição da poesia pastoral, a maçã aparece de fato como um motivo "simplificado", conforme a crítica tendeu a assinalar no caso das maçãs de Cézanne e se poderia ver também no de Manuel Bandeira: simplificado e, no entanto, portador da maior complexidade. No "Cântico dos Cânticos", muitas das comparações da amada a elementos do "hortus conclusus", do jardim ou do pomar de inspiração edênica, vêm acompanhadas, na tradução latina da Bíblia, da expressão "absque eo quod intrinsecus latet", ou seja, "sem falar no que está escondido dentro de ti" (conforme as traduções correntes). Esta espécie de duplicidade da linguagem, que lembra imediatamente a noção de **ambiguidade**, considerada por Empson entre as próprias raízes da poesia, num livro anterior, tem a peculiaridade de sugerir, neste caso, que o melhor não está ainda à mostra, que **o maior valor é o que se oculta**.

## Simplicidade e estilização

Esse ocultamento do sentido mostra a potencialidade simbólica ou alegórica da fruta como motivo artístico e literário, no qual se percebe de algum modo o vínculo com a tradição clássica. Mostra ainda sua função potencial na estrutura da obra como fator de despojamento da linguagem e não apenas como tema, já que traz consigo um modelo de tratamento, até certo ponto determinado, como parte que é de uma tradição cultural e histórica. Esse modelo se traduz numa tendência para a simplicidade natural, obtida no entanto por um esforço de estilização abstrata e idealista, próxima dos esquemas arquetípicos do mito. Por fim, enquanto imagem recorrente de duplo sentido (o simples que esconde o complexo), vem envolta no fascínio do mistério e da revelação: do que atrai, por se esconder.

Por este último aspecto, se reveste da seriedade do sagrado (do **amor divino**) própria de um tópico da tradição mítico-religiosa. Como observa Shapiro, a maçã identificada com o fruto da árvore do conhecimento no "Gênesis", arrastando consigo a duplicidade do mal, seria propriamente um produto da tradição, influenciada pela conotação erótica da fruta na mitologia grega pagã e, na Idade Média, pelo trocadilho entre as ▸

palavras latinas "mālum" = maçã e "mălum" = mal, uma vez que não encontra apoio na Bíblia. Nos primeiros escritos judaicos, o fruto da árvore do conhecimento é a uva, o figo, o trigo ou outros, mas não a maçã. Um dos primeiros textos cristãos a estabelecer a ligação com a árvore do conhecimento é o de Comodiano, provavelmente do século 4, onde se contrastam as maçãs que trazem a morte ao mundo e as que trazem a vida, por conter os preceitos de Cristo.

O texto de Comodiano é exemplo, entre outros, de uma transformação fundamental do motivo operada pelo Cristianismo, que injetou sangue novo numa antiga imagem da tradição clássica: a duplicidade erótica da maçã serve agora ao desígnio da verdade espiritual, sem perder seu poder de aliciamento pelos sentidos. Essa ambiguidade essencial se torna inerente ao tópico, como se a fruta com seu apelo natural ao amor físico se fizesse veículo do verdadeiro amor conforme o espírito cristão. Uma oferenda do amor pagão se torna uma dádiva do amor divino. Em sua simplicidade natural se oculta a lição de Cristo. Uma verdade elevada se esconde no coração de uma simples fruta. **Na maçã humilde se oculta o sublime.**

Por certo, a transformação cristã do tópico clássico faz parte de um contexto muito maior: o da metamorfose que o Cristianismo operou na retórica clássica, ao procurar veicular uma doutrina complexa e de caráter elevado mediante palavras simples, através do que Erich Auerbach estudou nos termos do "sermo humilis" (discurso humilde), presente em todas as formas da literatura cristã da Antiguidade tardia e no início da Idade Média. Assim um tópico como o da maçã também parece marcado pela mescla estilística própria dessa forma de discurso, em que os objetos humildemente cotidianos podem trazer consigo o sublime, do mesmo modo que os mais altos mistérios podem habitar as palavras mais singelas, tornando-se acessíveis a todos. Assim também nela se faz evidente a tensão característica desse discurso entre uma base concreta, realista e material e o sentido espiritual que nele se insere ou se revela.

## Entranha

No poema de Bandeira, essa base material da imagem tende a ser reforçada desde o início (apesar do vínculo espiritual explícito ao **amor divino**) não apenas pela comparação da maçã ao corpo feminino, mas pelo procedimento geral de apresentação da fruta, mediante imagens diferentes e justapostas, o que arma um jogo metonímico entre ocultamento e revelação. Com isto, certamente, o aspecto lúdico e o erótico surgem entrelaçados numa espécie de estrutura de enigma, onde as formas exteriores parecem excluir-se pela contradição; a cor, atrair para a dissolução em outras imagens; o essencial, esconder-se. Mas, na verdade a maçã nos atrai pela totalidade sugerida pelo jogo das partes. A atração do que se esconde se mantém pela sugestão de alumbramento a cada instante: pelos lados, pela cor, pelo interior de repente revelado, como num mostrar-se intermitente de estrela, gravada a fogo na entranha da fruta. A maçã é comparada a partes nuas da mulher: equivale ao nu, mas o recobre pela cor, atraindo para o mais fundo. Desse modo, se estabelece uma tensão entre o exterior e o interior, o ostensivo e o latente, a poesia e o conhecimento. Alvo de conhecimento, ela é um convite à penetração, que começa pela sedução do olhar e se abre até a entranha mais íntima. Assim ela aparece por dentro, no meio da construção, no coração do poema, que são os três versos centrais, no momento de maior concentração do texto, dos versos mais breves:

**"Dentro de ti em pequenas pevides**
**Palpita a vida prodigiosa**
**Infinitamente"**

Nesta admirável estrofe do meio, chama logo a atenção a diminuição progressiva do número de sílabas poéticas dos versos livres, também muito discrepantes quanto ao tamanho, como se reproduzissem em pequeno o aspecto de todo o poema — aproximadamente a figura geométrica de um trapézio. O primeiro deles tem dez sílabas; o último, cinco; o do meio se equilibra entre ambos. Este constitui uma sorte de **eixo de simetria** de toda a composição, uma vez que em sua posição rigorosamente central é precedido e seguido por quatro versos. Posição siginificativa, pois nele se representa também o centro mais íntimo da fruta, o recesso onde se acha latente o movimento da vida, único movimento objetivo do quadro, apanhado então pelo movimento subjetivo do olhar que nele se projeta e se funde.

A estrofe, com seu geometrismo implícito, se encaixa assim no todo repetindo em menor o princípio de organização geral, como embrião ou semente ela também do organismo total a que pertence. Como falta ao poema qualquer pontuação que não seja o ponto final, os versos livres flutuam no branco da página, chamando ainda mais nossa atenção para o seu alinhamento paralelístico em unidades recortadas tipograficamente, que devem ser significativas, já que para isso foram assim cortadas e dispostas. A visualização da linha tende a ser aqui mais importante do que no caso de versos regulares, quando o metro define a linha de antemão. Salta, portanto, aos olhos a importância dos cortes, que, distribuindo os elementos da frase na linha, aliam vigorosamente a sintaxe, o ritmo e o sentido. A disposição de cada elemento vira um elo do sentido.

Nessa estrofe do meio, os versos de fora coincidem quanto à função de adjuntos adverbiais (de lugar e modo, respectivamente), enquanto o verso central reúne os componentes também centrais da oração, assim retalhada, para realce de suas partes, pela segmentação dos versos livres. Nesse verso medial, se acham o predicado verbal (**Palpita**), destacado enfaticamente pela inversão sintática à testa da linha —expressão que é do movimento decisivo—, e o sujeito (**vida**), acompanhado de seu adjunto adnominal (**prodigiosa**). A palavra **vida**, termo essencial da entranha mais funda da fruta, se destaca ainda uma vez, no centro do verso do centro, onde recebe o acento também central do ritmo do verso; por conter a quarta sílaba de um verso de oito:

**"Palpita a vida prodigiosa"**

No terceiro verso, a sabedoria construtiva de Bandeira pôs em realce o advérbio (**infinitamente**), muito valorizado por preencher todo um verso. Provavelmente atento ao uso ímpar que poetas anteriores, como Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, haviam feito dos advérbios em **—mente**, em versos metrificados, Bandeira tira deles os mais sutis efeitos no verso livre, como se pode verificar em "Profundamente" e vários outros de seus melhores poemas. Aqui, "Infinitamente" constitui o verso mais curto do poema (o seguinte tem as mesmas cinco sílabas, mas é visualmente maior). Com ele, a estrutura toda encontra seu ponto máximo de concentração.Contraditoriamente, porém, corresponde à máxima expansão do sentido, que aí se faz ilimitado, equivalendo assim, por sua dimensão, à pequenez das pevides no primeiro verso dessa mesma estrofe. Também as pevides são pequenas, mas portadoras do valor mais precioso. O paradoxo do pequeno que contém o maior, repete na dimensão física das sementes e dos versos a mesma forma paradoxal da complexidade que se contém no simples. Por esse paralelismo analógico, a dimensão física do espaço adquire uma enorme força significativa, capaz de transpor metaforicamente num traço significante e concreto a expansão absoluta e abstrata do significado. O Infinitamente grande é visto na perspectiva do infinitamente pequeno: o maior de todos os mistérios, o da vida, se concentra numa parte ínfima da fruta. **Nas pequenas pevides se oculta o sublime.**

E aqui, vibrante em sua latência, o sublime se deixa ouvir. Ao contrário dos versos anteriores, estes se distinguem pela sonoridade: o movimento da vida aparece marcado na aliteração forte das consoantes e na corrente assonante das vogais que recebem o apoio rítmico (como os ii). As oclusivas dentais, surdas e sonoras, (t) e (d), inauguram um movimento de conluio dos sons com o sentido; a oclusiva bilabial surda (p), que faz parte da palavra decisiva para o movimento, o verbo **palpitar**, se repete cinco vezes nos três versos, e duas vezes em posição simétrica, como fazendo ecoar a pulsação essencial:

**DenTro De Ti em pequenas**
**PeviDes**
**PalPiTa a viDa ProDigiosa**
**InfiniTamenTe**

Na expressão **pequenas pevides**, além da posição simétrica dos pês, paralela à que apresentam em **PalPita**, há a repetição expressiva da vogal e, de modo que um fino enlace sonoro parece tecer um vínculo entre o substantivo **pevides** (tão notável em sua rareza e precisão) e o adjetivo **pequenas**, que exprime sua dimensão significativa. A aliteração trava materialmente uma aliança forte, no plano dos significantes, refletindo uma relação dos significados entre palavras próximas, como se o sentido feito corrente elétrica roçasse as pequeninas sílabas, desencadeando nelas a força significativa que as transforma em partículas de um mesmo todo. A segmentação mínima do verso parece também ganhar sentido em função do todo, que, por sua vez, depende de cada partícula: cada sílaba, cada som pode vibrar com a corrente vital que por ela passa expressivamente. Assim a sílaba tônica central da mínima pevide se destaca, em relação de equivalência com a sílaba forte de vida, como que encadeando fisicamente o movimento vital e seu abrigo. Assim ainda a vogal i ressoa, em ▶

assonância, com a vibração vigorosa de vida, articulando a direção do sentido através de **tI, pevIdes, palpIta, vIda, prodIgIosa** e **InfInItamente**. Esta cerrada coesão dos elementos linguísticos significativos exprime de forma concentrada, no momento central do texto, na entranha da fruta, a coerência orgânica do poema, sólida construção humana sobre o modelo natural da maçã.

No eixo de simetria, o adjetivo que se liga à palavra **vida** chama a atenção: é o único, além de **pequenas**, e está preso ao substantivo que ocupa o meio do verso e o núcleo do sentido. Um adjetivo decerto fundamental, num texto de palavras essenciais, contadas e precisas. Seu significado corrente designa o que sai do natural: o sobrenatural, o maravilhoso, o milagroso. O fato de que a vida se encerra na pequenez da semente, da qual depende todo o movimento de regeneração da natureza, implica um paradoxo: parece impossível que possa dar-se naturalmente. A vida é um prodígio; espanta que possa simplesmente acontecer. A maçã resguarda, em sua forma uterina, maternalmente, esse prodígio. Contra toda expectativa dentro da ordem natural, a vida brota com sua razão oculta na natureza. "A vida é um milagre", diz o poeta noutro verso. A maçã, em cuja intimidade ela se renova, misteriosamente, milagrosamente, a abriga, renovando o ciclo, contra o esperado. A primeira visão que se dá da maçã é a do ser que tende para a morte. A redondez plena de seio da fruta é quebrada pela assimetria, pela flacidez dada em **murcho**, pela marca da destruição nela inscrita. O motivo clássico (e depois cristão), desde o primeiro verso, já aparece ferido de morte, trazendo o sinal da contingência moderna. Ao que possa haver de primordial e imutável na maçã, o primeiro olhar que a acaricia acrescenta o peso do circunstancial, da passagem do tempo, do destino das coisas perecíveis. No entanto, esse sentimento moderno da contingência e da fugacidade implícito no olhar inicial logo reconhece o movimento de regeneração que também habita a fruta em sua vida silenciosa. O lento caminhar para a morte é superado, no mais íntimo da maçã, pelas **pequenas pevides**. No infinitamente pequeno, se renova a vida da natureza, germina o futuro infinitamente. É o infinitamente pequeno que constitui a vida, princípio infinitamente grande que na maçã se exprime. Na particularidade concreta desta imagem, pintada até as minúcias, a elevação do sublime

Banco de Dados

O poeta num desenho de Portinari (1936)

encontra sua expressão humana, terrena e humilde. O todo depende do mínimo, onde se cumpre o milagre. Na maçã as pontas da morte e da vida se unem naturalmente, com toda a simplicidade.

Pela sábia união do infinitamente grande ao infinitamente pequeno o crítico dinamarquês Georg Brandes procurou explicar a grandeza de Shakespeare. Não se pode buscar explicação melhor para a arte de estilo humilde de Manuel Bandeira. O restante do poema o comprova.

## Desentranhar a poesia

A última estrofe sugere uma regularidade inusitada dos versos, ou seja, uma certa simetria final, em contraste com o resto, como fica visível no recorte mais ou menos equilibrado das linhas. Uma pequena diferença no número de sílabas, em ordem crescente, marca esses versos:

**"E quedas tão simples**
**Ao lado de um talher**
**Num quarto pobre de hotel."**

O número de sílabas varia de cinco a sete, mas sem grande alteração rítmica, como se nota pela regularidade na distribuição dos acentos, já que todos eles começam por um tempo forte na segunda sílaba: **E quédas/ Ao ládo/ Num quárto**. O último, mais longo, repete ainda uma vez o mesmo pé jâmbico inicial: **Num quárto póbre**. Além disso, rima discretamente com o anterior pela vogal tônica final idêntica (rima toante entre **talher** e **hotel**). Por fim, parecem contribuir para a impressão de regularidade e simetria todos os substantivos e adjetivos e o único verbo da estrofe, compostos sempre por duas sílabas e dispostos também em posição simétrica dentro dos versos e do terceto. Ainda no mesmo sentido e ao contrário da estrofe do meio, agora a disposição dos elementos sintáticos obedece à ordem de importância na frase, sem qualquer inversão de expectativa: sujeito e predicado vêm em primeiro lugar e só depois, os adjuntos adverbiais. Nesta ordem equilibrada e sem surpresa tende a se completar de fato o quadro imóvel de vida tranquila ou silenciosa da fruta, que tanta impressão nos causa desde a primeira leitura.

Agora se nota mais concretamente que essa impressão de tranquilidade deriva em grande parte da estrofe final e da mudança da direção do olhar que nela se dá. A visão já não se concentra sobre a fruta; pelo contrário, desloca-se para situá-la no interior do quarto, em harmonia com o ambiente, numa disposição definitiva que sugere a mesa arrumada para a refeição solitária, onde cumprirá seu destino de simples alimento humano. Mas o que importa é o momento de espera muda e sem ênfase, em que a maçã se imobiliza diante dos olhos na simplicidade de seu modo de ser. Esta permanência momentânea, "suspensa no ar" do quarto, vem expressa pelo verbo **quedar**, que a torna intemporal, como se a maçã se fizesse uma dádiva eterna em sua quietude de objeto que se entrega humildemente à necessidade humana, sem ostentar o bem mais precioso que traz em si. O contraste entre a revelação do valor extraordinário da maçã nos versos anteriores do poema, sobretudo na estrofe central, e sua simplicidade quieta na estrofe final é a assimetria maior do texto e, decerto também, o paradoxo essencial do modo de ser da fruta, o que a torna exemplar aos olhos e quem a observa. Trata-se, portanto, de um segmento decisivo para a compreensão do poema como um todo, visto que por ele se passa de um instante de máxima intensidade, na estrofe do meio, à tranquilidade do fim. Ou seja, um segmento da passagem marcante entre um breve momento de iluminação em que, por um contacto instantâneo se dá o conhecimento mais profundo da natureza da fruta, e a quietude da volta à simplicidade corriqueira. Na verdade, um contraste entre o momento sublime da paixão e a aparente impassibilidade de todo dia, entre o instante de alumbramento e a humildade cotidiana. Assim o estilo humilde parece ser a única forma de expressão possível para uma natureza que se realimenta da fonte escondida do sublime.

Esta última parte do poema se caracteriza, portanto, pela oposição com relação ao restante, conforme deixa ver a conjunção coordenativa e, com valor adversativo (= mas), que a conecta ao todo. De fato, nela a maçã, por assim dizer, se recolhe a seu lugar no espaço do quarto. Agora já não é um objeto do olhar carregado de ressonâncias arquetípicas clássicas e religiosas, mas um alimento comum de todo dia: o fruto sagrado desce à condição cotidiana de fruta, ao lado de coisas semelhantes, num tempo presente e num espaço determinado pela forma de vida e a condição social. A maçã é agora "localizada e datada", perto do chão comum e de quem a contempla, na sua proximidade de objeto ao alcance da mão. Deixa de ser, pois, o objeto de uma representação estilizada, abstrata e idealista, que a fazia eco de imagens primordiais, para ser representada de forma realista, no espaço interior burguês, onde um pobre poeta de passagem a apascenta com os olhos em seu canto. Completa-se no recolhimento desta vida silenciosa e contemplativa o quadro de uma natureza-morta.

A colocação final integra também a maçã à dimensão subjetiva do olhar, revelando, pelo exemplo da fruta, a atitude do Eu lírico, com ela identificado, e que por ela se exprime. Sujeito e objeto aparecem aqui reunidos no reconhecimento profundo de uma natureza, de um modo de ser, desentranhado como símbolo poético. A maçã surge como um objeto de imitação da natureza, exemplarmente representado; mas surge também como um objeto pictoricamente construído, como uma "harmonia paralela à natureza"; e, finalmente, ainda como forma de expressão de um sujeito lírico, como símbolo de uma emoção pessoal.

No modo de ser humilde da maçã, se pode reconhecer uma ética, para a qual o valor mais alto é o que não se mostra ostensivamente. 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. Assim na maçã se encerra uma lição de vida e de poesia, pois imitando-a, se reconhece um ideal de estilo na simplicidade natural. E por ela, por fim se entende que a poesia, como a natureza, ama ocultar-se. ■

# FOTOBIOGRAFIA DE MANUEL BANDEIRA

Banco de Dados

Banco de Dados

Banco de Dados

O poeta recém-nascido, a rua de sua infância em Recife (ao centro), e sua mãe

Banco de Dados

O sanatório em que se tratou de tuberculose

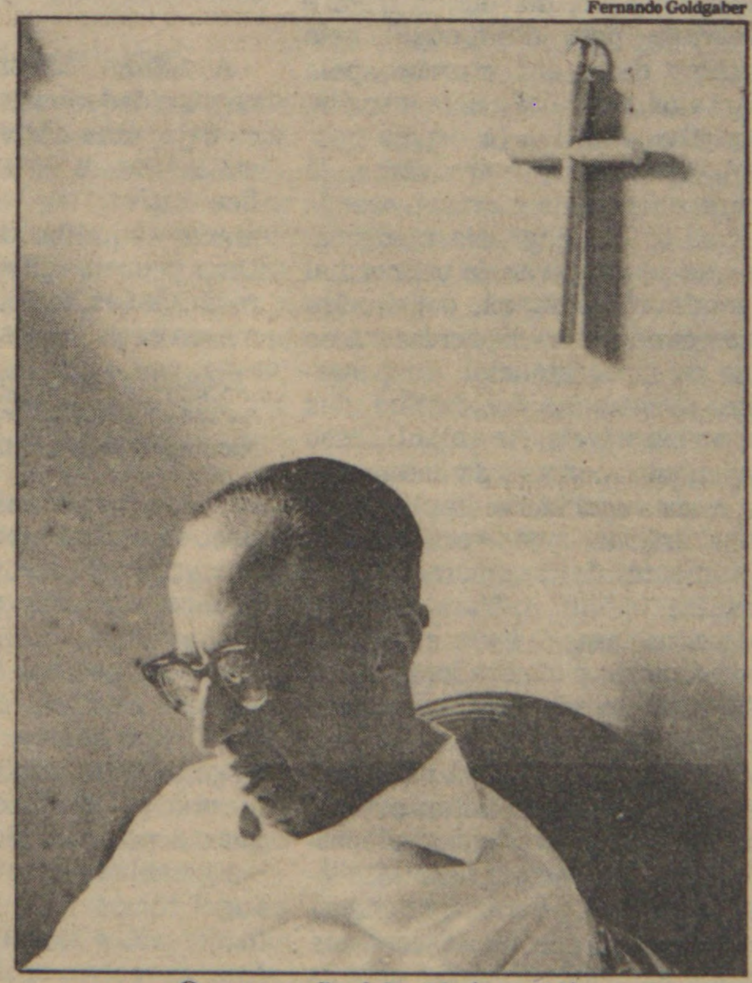
Banco de Dados

O poeta no Rio de Janeiro

Banco de Dados

Bandeira à janela em Santa Teresa (anos 20)

Fernando Goldgaber



O poeta no final da vida (anos 60)