

O ESPAÇO DA SOLIDÃO EM MANUEL BANDEIRA

THE SPACE OF SOLITUDE IN MANUEL BANDEIRA WORK

José Eduardo Martins de Barros Melo
(UNIR)¹

RESUMO: Manuel Bandeira é um desses autores difíceis de se estabelecer em qual solo pisa e escava o construto de sua poesia dada a multiplicidade dos terrenos pelos quais se move e os vários itinerários que constrói em sua expressão, que alterna movimentos de fina ironia com de extrema solidão. O objetivo deste trabalho é investigar de que forma a solidão, entendida como espaço da ausência na escritura poética do autor pernambucano, se apresenta contornada em sua linguagem desde o primeiro livro, *A Cinza das Horas*, e de que maneira se faz uma invariante nos itinerários moveidões que percorre até “*Belo Belo*”. Escavamos a superfície e a profundidade dos terrenos pantanosos de sua poesia, cujas

¹ Doutor em Letras pela UNESP – São José do Rio Preto. Docente da Universidade Federal de Rondônia, *Campus* de Porto Velho, Departamento de Letras vernáculas – Brasil. edubarmel@hotmail.com.

variações estéticas se multiplicam nos movimentos espacializantes de sua obra, como representação do homem da modernidade perdido no meio da multidão e do concreto a tornar-se elemento da plasticidade e da ausência que, niveladas no plano da existência vivida em intenso suspense, renovam-lhe o mundo da experiência formal.

PALAVRAS-CHAVE: Poética; Solidão; Manuel Bandeira.

ABSTRACT: Manuel Bandeira is one of those authors who is difficult to be determined on what ground he is treading and where he digs his poetry. This is because of the multiplicity of the lands through which he moves and the various itineraries that he builds in his expression. He is able to alternate movements of fine irony with extreme loneliness. The objective of this work is to investigate how solitude, understood as the space of absence in the poetic writing of the author from Pernambuco, is presented in his language since the first book, *A Cinza das Horas* (The Ash of the Hours), and in what way an invariant is made in the itineraries he moves until “Belo Belo”. We excavate the surface and depth of the marshy grounds of his poetry, whose aesthetic variations multiply in the spatializing movements of his work. His poetical production may be seen as a representation of the man of modernity lost in the midst of the multitude and the concrete which becomes an element of plasticity and absence which, leveled on the plane of existence and experienced in intense suspense, renew the world of formal experience. Thus, the theoretical instruments that support our approach come from Russian formalists and from the psychoanalytical analysis of the discourse. We use these theories as basis for the methodological development of the study of the corpus that we consider invariant in the work of the author, the space of solitude which reaffirms the guiding thread of his existence and language.

KEYWORDS: Poetic; Loneliness; Manuel Bandeira.

I. Prenúncios

As mais remotas relações de Bandeira com a poesia datam dos seus oito ou nove anos, em seu primeiro retorno à Recife, depois que a família foi morar no Rio de Janeiro no ano de 1890. Na capital pernambucana o poeta fica a procurar diariamente no *Jornal do Recife* o poema que era publicado na primeira página, tempo que não se demorou muito, porque já aos 10 anos, em 1896, em decorrência de nova mudança da família, volta a morar no Rio de Janeiro, de onde partiria para São Paulo com o intuito de cursar, por influência do pai, arquitetura na Escola Politécnica, aí matriculando-se em 1903.

Se pensarmos os primeiros anos da biografia de Manuel Bandeira dissociados do resto de sua vida e de sua obra, certamente estes primeiros anos perdem muito da importância hoje reconhecida pelos seus leitores e críticos como anos fundamentais para quem deseja se aprofundar nos estudos de uma ou outra vertente daquele que, seguramente, é uma das maiores expressões artísticas da nossa literatura. Esses tempos, em que Bandeira vive vários deslocamentos entre Recife, Rio, São Paulo e Clavadel, são registrados em vários documentos da época e, principalmente, na primeira biografia ficcional escrita pelo próprio autor de que se tem notícias na literatura brasileira, o *Itinerário de Pasárgada*. Entretanto, em Clavadel inicia-se a construção do que viria a ser um dos seus mais importantes trabalhos, *A cinza das horas*, livro publicado com tiragem de duzentos exemplares que traz as marcas da tristeza e da solidão de quem o poeta jamais se afastaria. É em Clavadel que o autor produz grande parte dos poemas de *A cinza das horas*, em que o traço marcante de uma poesia de isolamento e de solidão principiam a construção de uma linguagem espacializada em sua dimensão estética.

Nele, tomamos conhecimento do processo de formação do artista e de sua obra, de uma infância de lugar comum, típica de qualquer criança e adolescente da classe média alta daqueles tempos. Leitor curioso e aspirante ao curso de arquitetura que o colocaria

em posição de destaque social, Bandeira se viu quase que levado a mudar completamente suas ambições e modificar-lhe os caminhos a aproximação da morte na aurora de sua adolescência, em 1904. “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.” (1986, p.301)². Talvez a aproximação com a arquitetura, já que seu grande objetivo era ser “um arquiteto que desenhava”, interfira decisivamente para o futuro da obra que se deixa marcar pelas relações dos traços da solidão com a construção de uma expressão plástica e espacializada que dela emana.

Certamente não foi por acaso, se considerarmos este prisma, que Manuel Bandeira escolheu para a abertura de seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, um poema com o título de “Epígrafe” (1986, p.3). Este título, emblemático por si só, introduz na experiência viva do leitor toda uma expectativa do devir, cria uma imagem que só se preenche na medida em que se evolui para a leitura de outros textos do livro e outros livros da obra do poeta. Esse poema é um ícone remissivo ou como aponta Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (2007, p. 120) “é um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação”. É um processo de imbricamento entre elementos propositivos do tempo e do espaço que só se entrecruzam à medida que a obra avança como construto metafórico do processo histórico-literário sustentado pelas marcas da solidão e do isolamento em sua linguagem. Para Compagnon, a epígrafe “representa o livro”, “resume-o” (2007, p.121)

Assim, é possível estender o olhar para alguns procedimentos no início da obra de Manuel Bandeira que se tornam invariantes no conjunto posterior ao primeiro livro, entre eles, a abrangência temática da metáfora da solidão e de seus desdobramentos em outros momentos de renúncia e ausência. Esse tema, apresentado no início da obra, é fruto da experiência vivida na aurora de sua adolescência e se revela por meio da inscrição de origem grega, a epígrafe, como

marca das relações entre aspectos formais do Parnasianismo, do Simbolismo e do Penumbriismo que funcionam como resumo do devir que acompanhará a obra e a vida do poeta. A espacialidade presente em *A Cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e o *Ritmo Dissoluto* (1924) torna-se escudo de uma perspectiva da negação do mundo e da presença da morte que o empurra para o isolamento e a renúncia de si mesmo e marcam a perspectiva da modernidade que se constrói a partir de *Libertinagem* (1930). Desses livros, estudaremos mais detalhadamente o poema “Paisagem noturna” fazendo as relações com a orientação futura da obra de Bandeira e demonstrando como esse pêndulo do diálogo, presente em suas primeiras obras, vai imprimir em sua linguagem o mapa de seu movimento itinerário solitário. Do período pós-*Libertinagem* nos deteremos sobre os poemas “Poema só para Jaime Ovalle” (p.166) e o “Poema do Beco” (p.121). No entanto, poemas como “Epígrafe”, “Desencanto”, “Paisagem noturna”, “Renúncia”, “Dama Branca”, “Oceano”, “Epílogo”, “Noite Morta”, entre muitos outros que se encontram no início de sua obra, podem ser lidos à luz de uma constatação de que o eu isolado é um elemento recorrente em toda a poética do autor, e impõe limites as variações do campo metafórico expresso na metáfora da solidão, bem como propicia a esta mesma obra a integração com outras, consigo mesma e com as demais formas de expressão artística.

II. Itinerário da paisagem noturna e o roteiro da solidão

Paisagem noturna

A sombra imensa, a noite infinita enche o vale . . .
E lá do fundo vem a voz
Humilde e lamentosa
Dos pássaros da treva. Em nós,
— Em noss'alma criminosa,
O pavor se insinua . . .

Um carneiro bale.
Ouvem-se pios funerais.
Um como grande e doloroso arquejo
Corta a amplidão que a amplidão continua . . .
E cadentes, metálicos, pontuais,
Os tanoeiros do brejo,
— Os vigias da noite silenciosa,
Malham nos aguçais.

Pouco a pouco, porém, a muralha de treva
Vai perdendo a espessura, e em breve se adelgaça
Como um diáfano crepe, atrás do qual se eleva
A sombria massa
Das serranias.

O plenilúnio via romper . . . Já da penumbra
Lentamente reslumbra
A paisagem de grandes árvores dormentes.
E cambiantes sutis, tonalidades fugidias,
Tintas deliquescentes
Mancham para o levante as nuvens langorosas.

Enfim, cheia, serena, pura,
Como uma hóstia de luz erguida no horizonte,
Fazendo levantar a fronte
Dos poetas e das almas amorosas,
Dissipando o temor nas consciências medrosas
E frustrando a emboscada a espiar na noite escura,
— A Lua
Assoma à crista da montanha.
Em sua luz se banha
A solidão cheia de vozes que segredam . . .

Em voluptuoso espreguiçar de forma nua
As névoas enveredam
No vale. São como alvas, longas charpas
Suspensas no ar ao longe das escarpas.
Lembram os rebanhos de carneiros
Quando,

Fugindo ao sol a pino,
Buscam oitões, adros hospitaleiros
E lá quedam tranqüilos ruminando . . .
Assim a névoa azul paira sonhando . . .
As estrelas sorriem de escutar
As baladas atrozes
Dos sapos.

E o luar úmido . . . fino . . .
Amávico . . . tutelar . . .
Anima e transfigura a solidão cheia de vozes . . .
(BANDEIRA, 1986, p.5)

“Paisagem noturna” é o espaço em que melhor se percebe essas imagens (o vale, o brejo, as serranias, as árvores, a lua, as nuvens, o horizonte, a noite...a solidão) e está posicionado estrategicamente em sequência aos poemas “Epígrafe”, “Desencanto”, “A Camões” e “A Antônio Nobre”, ocupando a quinta posição no livro. Se “Epígrafe” antecipa o tom de penumbrismo ao longo dessa obra, o “Desencanto” espalha as relações que este penumbrismo mantém com a tendência romântica do eu emotivo na inscrição de fazer “versos como quem morre”, ao que se segue os poemas encomiásticos de louvor às influências recebidas de Camões, em primeiro plano, e Antônio Nobre, em segundo.

Note-se que estes poetas representam no mundo da tradição, especialmente o segundo, as marcas de uma poesia que se compõe de perdas e isolamento. Aqui temos o início de uma relação que não deixará de existir na poesia de Bandeira nem quando de sua adesão aos primeiros movimentos do Modernismo brasileiro. Aliás, por seu modelo composicional de versos polimétricos, “Paisagem noturna” é apontado por muitos como o primeiro poema em versos livres que construiu.

Trata-se de um poema que experimenta o meio termo, em que podemos observar em diversos momentos de sua estrutura um

ponto que se interpõe entre estas duas correntes formais e remete a uma estaticidade visual invocada pelo signo da paisagem silente, mas que não deixa de revelar os movimentos do sentimento da solidão dentro da noite. É o mais pungente poema sobre o tédio escrito por Bandeira e também um dos mais espacializados, no sentido de que o sujeito toma consciência de si próprio, de sua referência em relação ao espaço que vivencia, das relações de seu corpo com o ambiente e onde a cena que se desenvolve é o núcleo central.

Em seu processo construtivo, encontramos o uso de rimas e de versos regulares, mas também a utilização dos primeiros versos publicados pelo autor nos quais paira a flexibilidade métrica cujos movimentos representem a sua concepção intermediária do processo de construção do poema e da paisagem em direção à madrugada e a ressignação do sujeito em seu espaço de isolamento.

Sobre esse aspecto, Emanuel de Moraes (1962, p.12) ressalta que:

Versos como os de “Paisagem Noturna” já eram feitos, mesmo no Brasil. A isso se chamava, e muitos ainda chamam, de verso livre. Àquele tempo, conforme o próprio poeta diz, “toma por verso livre..., os versos polimétricos de Verhaeren”, Manuel Bandeira talvez julgasse que esse poema fosse em versos livres, contudo, e para outra vez usar de expressões suas, eles “ainda acusam o sentimento da medida”, ainda não fora atingida a fase do verso que “não se socorre de nenhum sinal exterior.”

Daí é possível extrair-se como elo desta mesma paisagem a única companhia do eu representada pela melancólica natureza que constrói seu movimento cambiante, lento e inexorável, cobrindo o texto com as marcas do penumbrismo e do romantismo que se acentua no uso das nasalizações presentes em quase todos os versos do poema, a marca da sinestesia.

Por aí, o texto resguarda do modelo simbolista o ritmo da adjetivação por meio do uso de expressões cuja parte material do signo remete a atmosferas indefinidas e musicais, donde se percebe a mobilidade do espaço como componente de fora a interferir no estado de isolamento do sujeito por dentro. Tal processo se opera na aparente sugestão de atmosfera excludente propiciada pela noite enquanto metáfora que “enche o vale”, marcada pelas reticências que modelam nas malhas do construto o aspecto da continuidade do tempo e de sua infinitude.

Manuel Bandeira constrói suas marcas imperativas a partir destes primeiros itinerários, traçando um roteiro que se diversifica na forma, mas que aporta na desesperança e no desalento de sua caminhada. De Teresópolis a Clavadel fez contato com grande parte dos poetas que o iniciaram, seja pela leitura, pessoalmente ou por meio de correspondências que mantinha com alguns deles.

“Paisagem Noturna” é uma marca registrada do processo de solidão e isolamento a que se submete o poeta desde a descoberta da doença em 1904 e dialoga com outros poemas desta fase na medida em que expõe os mesmos traços de melancolia e solidão do sujeito, tornando-se molde para a construção de outros noturnos na obra (“Noturno da Mosela”, “Noturno da Parada Amorim”, “Noturno da Lapa”), assim como “Desencanto” o foi para tantos outros poemas de ausência e reclusão que escreveu.

III. As dimensões do *Poema do Beco* e o *Poema só para Jaime Ovalle*

Se “Paisagem noturna” pode e deve ser tomado como o elogio da tradição sobre os moldes da solidão inefável dentro de um processo de fazer literário ligado aos procedimentos do Simbolismo, o mesmo não se pode dizer acerca do “Poema do Beco” (1986, p.121) e do “Poema só para Jaime Ovalle” (1986, p.166). Isso porque

por um lado representa a ruptura definitiva de Manuel com os modelos anteriores ao Modernismo e por outro consolida esta ruptura. No que concerne às relações entre elementos visuais e plásticos em sua obra, nenhum alcançou a plenitude e a dimensão do “Poema do Beco” enquanto evocação de representação imagética de uma solidão que se projeta no espaço afunilado. Começamos, pois, por ele e depois para o mundo recluso do Poema só para Jaime Ovalle.

POEMA DO BECO

Que importa a paisagem, A Glória, a baía, a linha do horizonte?
O que importa é o beco.
(BANDEIRA, 1986, p.121)

Espécie de concha onde se recolhe o sujeito, espaço que lhe serve de refúgio, como diz Bachelard (1998, pp. 119-141) em outro contexto, mas que serve para a discussão aqui empreendida, O “Poema do beco” “é, sem dúvida, um requinte de devaneio a seguir imagens simples. [...] A imaginação vive a proteção, em todas as mudanças de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples monetismo das superfícies”. As dimensões do que se agiganta surgem no primeiro e maior verso do poema, enumerando-se espaços que estão em uma sequência gradativa (do menor para o maior) que apontam para o horizonte. A ideia da horizontalidade se expande pelo tamanho e ritmo do verso que parece invocar os parâmetros do mundo sem importância e que só se agiganta em seus parâmetros de exterioridade. Reduzido ao mínimo, em contraposição, surge o segundo verso que invocará o universo das pequenas coisas. Neste universo o que é pequeno torna-se imenso enquanto valor afetivo que pugna pelo mundo das recordações. O beco, em seu mundo-núcleo- ínfimo e isolado, guarda valores mais significativos e a voz que interrompe a sequência do verso anterior interfere no espaço dos valores a ele atribuído.

Impõe-se à vaga interrogação do primeiro verso, uma resposta curta e contundente que carrega a sobreposição de superioridade do espaço menor sobre todos os outros espaços físicos nitidamente maiores. Neste caso, os elementos visuais conduzem a leitura para o afunilamento e a ideia de isolamento e solidão que importan-se do mundo de fora para os espaços da subjetividade.

Disso se justifica o seu extremo apego às coisas mais simples e os espaços mais comuns, como se tem no “Poema só para Jaime Ovalle”, momento em que a identificação entre o sujeito e o espaço se dá de maneira tão contundente, que a forma concreta do segundo se dilui e só se deixa revelar pela ambientação, nos parâmetros de Osman Lins (1976) construída nos movimentos automatizados do primeiro.

Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei:
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei
[pensando...
³/₄ Humildemente pensando na vida e nas mulheres que
[amei.
(BANDEIRA, 1986, p.166)

Percebe-se já a partir do título que dois níveis de espaço estarão em estreita relação ao longo do poema: o espaço exterior e o núcleo subjetivo do ser. Jaime Ovalle, elemento partícipe do universo reconhecido pelo sujeito, projeta-se para dentro do texto e ali se perpetua, enquanto o sujeito com ele se relaciona por meio

da projeção sobre o espaço reconhecido. Outro aspecto que aí se encontra é a bifurcação estrutural que compõe o texto em sua ambigüidade: o poema só (escrito) para Jaime Ovalle e também a remissão à solidão do sujeito lírico (o poema é e está só). Entre o advérbio e o adjetivo, a reclusão e o contato, o fora e o dentro, combina-se a estrutura do texto que é capaz de desenhar as marcas físicas do quarto, que assim como Ovalle não aparece expresso nos nove versos dispostos na folha.

Aí, a intencionalidade de contar uma situação corriqueira do dia a dia se sublima como recurso estilístico de escamoteamento do universo de isolamento do lírico. O sujeito, realizador das ações rotineiras ³/₄ acordar, levantar, beber o café, acender um cigarro ³/₄ transfere para si mesmo a meditação em que mergulha, projetando a cena que se desenvolve no mundo de fora marcado pela “Triste chuva de resignação”. O recurso narrativo, portanto, cede lugar à cena de caráter plástico, que se desenvolve a partir do primeiro verso, prenunciador da bifurcação entre o contemplativo e o perceptivo que se unifica na dimensão sugerida do quarto, elemento cuja extensão se dá como espaço de reclusão e solidão absoluta, identificado com a expressão mais íntima do sujeito. Os dois primeiros versos anunciam o ritmo da cena que se desenvolve a partir de uma perspectiva narrativa, como se pode observar:

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).

Nesse caso, a simplicidade no ato de acordar se contrapõe à complexidade visual da noite que persiste, embora a manhã já esteja anunciada. O ritmo monótono dos versos longos atesta a atmosfera de recuperação do isolamento do sujeito e do início do dia no universo recluso. Lá fora, a manhã já anunciada indica certa mobilidade que não consegue transpor os limites do quarto, identificado como representação maior do próprio eu.

Ressurge daí, o caráter contemplativo do poema, o sujeito, cada vez mais projetado no universo exterior, divide-se por meio dos elementos contrastantes que se posicionam nas unidades rítmicas que compõem o primeiro verso. Ao ato de acordar, situado no primeiro segmento sonoro, se opõe à insistente continuidade da noite, situada no segundo segmento pela relação semântica dessa palavra com a palavra *escuro*. Esse momento de espacialização só se interrompe pela superposição do terceiro verso que contrasta rítmica e estruturalmente com os dois primeiros.

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã estivesse avançada).
Chovia.

A redução desse terceiro verso a uma única expressão salta aos olhos do leitor, como se aí o poeta intencionalmente revelasse o reduzido foco do sujeito em relação ao espaço de fora, sugerindo visualmente um intervalo na imagem que representaria a dimensão da janela do quarto, a brecha do sujeito e do texto, por onde é possível traçar a linha divisória entre o fora e o dentro, a presença e a ausência, o dia e a noite, o passado e o presente, recortados no desencadear sucessivo das cenas que se alongam no interior do cômodo e do eu poético, que se projeta para fora por meio do contraste entre a chuva e o calor tempestuoso da noite.

Chovia uma triste chuva de resignação
Como o contraste e consolo ao calor
tempestuoso da noite

Esses versos aliterativos, em sua composição sonora, resguardam o prolongamento visual e geométrico da noite que ainda espalha o seu *calor tempestuoso* pelo corpo do poema e do sujeito. Os sons vocálicos fechados e muitas vezes nasalizados remetem à

imagem perceptível do local abafado, reservado e sem muita vida, restrito como o próprio isolamento do eu.

O momento lírico em que o jogo espacial se revela no texto como para compor-lhe a estrutura, resguarda a idéia de que os ambientes são desenhados pela posição do sujeito:

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcrever todas as situações. Confrontamos então o ser do homem como o ser do mundo, como se trocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí. (BACHELARD, 1998, p. 216).

Por isso, o momento de contemplação dominante nos cinco primeiros versos só se interrompe pelo desenvolvimento dos atos rotineiros do sujeito em sua vida diária. As ações são desenvolvidas de forma cadenciada, medidas, uma após a outra, espalhando no texto o ritmo pausado, imposto pelas vírgulas que separam não só os atos, mas sugerem a presença dos outros elementos conflitantes, como os tempos verbais divididos pelo pretérito perfeito e imperfeito, desde o início do poema, mas registrados de forma mais clara a partir do terceiro verso: a dialética do dentro e do fora, do aqui e do aí, adquire força e expressividade no espaço das formas e na construção do poema como destino e peça de isolamento e reclusão.

Esse verso, repetido na seqüência inicial do quarto verso, nos parece indicar a total projeção do sujeito no espaço exterior, na medida em que inicia um processo que vai da impossibilidade do verbo à humanização da natureza que simbólica e momentaneamente encarna a tristeza do observador. Daí, a fuga para as atividades cotidianas, capazes de lhe recuperar a mobilidade que lhe transmite a certeza da vida redimensionada na esfera da recordação. Ação introspectiva que se inicia no final do oitavo verso marcado pelo elo de contraste sonoro da oclusiva “D” com a nasalização das vogais.

O isolamento por completo, registrado no silêncio semântico e sonoro do sétimo verso, propicia a afirmação do espaço da rememoração que se registra no verso seguinte, em que o retorno à posição de origem revela por extensão a necessidade de recompor o passado como lugar de desconstrução da solidão presente.

Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei
[pensando...
- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Mais uma vez, o deslocamento físico do sujeito insinuará a geometria do quarto, seu desenho arquitetônico, construindo-lhe a dimensão como projeção de suas ações, reduzidas e contraditoriamente projetadas pela memória em direção aos elementos distantes. As reticências indicam a perfeita bifurcação espaço-temporal do texto, imprimindo-lhe a imagem do devaneio poético, lugar pleno de realização da intimidade e da singularidade do eu em um pequeno espaço diante da dimensão da cidade, tal como no “Poema do beco”. Assim, o complexo se instala, a partir da valorização do cotidiano, das coisas mais simples, embora neste, certo caráter fabular desenterte-lhe a mais profunda inscrição de magia, comum ao poeta e a sua poesia.

Olhando-se para os poemas de *A Cinza das Horas* (1917), percebe-se que possuem uma relação bastante significativa quando voltamos este olhar para os respectivos processos de construção em que melancolia e solidão se reificam, mais enfaticamente no Poema só para Jaime Ovalle que no Poema do Beco, como vimos anteriormente.

Neste sentido, é possível se construir a ponte entre o “Poema só para Jaime Ovalle” e o “A Paisagem Noturna”, enquanto expressão de marcas estilísticas da literatura penumbriada que

Bandeira cultuou. O poema é resultado e resultante de uma subjetividade que necessariamente precisa se “dar a ilusão” de “não existir em vão”, como afirma em entrevista a Homero Senna. Na verdade, este espaço em que se relacionam os aspectos da tristeza, da melancolia e da solidão é um dos percursos invariantes na escritura de Bandeira, em que o tom confessional, presente nos versos do “Paisagem noturna”, condensa-se e intensifica-se no “Poema só para Jaime Ovalle”.

Desta forma, os caminhos pelos quais se movimenta a poesia de Bandeira enquanto espaços de isolamento e solidão percorrem as outras etapas evolutivas de sua obra sem perder a relação com a tradição e com a metáfora do mau destino e funcionam como emblema de uma expressão que se norteia pelo itinerário de um universo singular, por vezes em purrado pela metáfora da morte que Davi Arrigucci Júnior, em *Humildade Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990, p.132) diz ser “uma experiência da ameaça de morte” e não a morte em si.

III. O beco, a paisagem e a reclusão do quarto

Foi nos espaços que citamos acima que Bandeira abriu os horizontes de uma poesia que se identifica com a resignação do sujeito moderno perdido nas catedrais de pedra que somam as perdas de toda uma existência. A metáfora da solidão atravessa sua obra como atravessa a vida: contorna tanto uma quanto outra, faz mostrar aos seus leitores que a poesia em sua singularidade só se realiza na perspectiva do movimento e da transformação. Nela temos a experiência de uma reclusão que se mobiliza no itinerário da “Paisagem noturna” e segue para o isolamento singular da intimidade do quarto como fonte inesgotável de um aprendizado que o poeta conquista tanto dentro do seu universo da experiência, quanto nos mais recônditos e profundos caminhos de sua obra, de *A Cinza das Horas a Belo Belo*, livro em que parece retomar a ponta

do passado e construir o momento inexorável da mais dura solidão que teve de experienciar por toda sua existência, um isolamento que encerra “o fim de todos os milagres”, porque a vida, que “não vale a pena a dor de ser vivida”, lhe fora “traição”.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Seleção de prosa*. Emanuel de Moraes (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O humilde cotidiano de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Seleção de prosa*. Emanuel de Moraes (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, Ruy Espinheira. *Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe In: *Teoria da Literatura*. TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

CHKLOVSKI; V. A arte como processo. In: *Teoria da literatura*, TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

Nota

² Todas as referências feitas a livros e poemas de Manuel Bandeira foram extraídas de: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

RECEBIDO EM 30/07/2018

APROVADO EM 17/11/18