

INFÂNCIA E MEMÓRIA EM MEIOS TONS NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

MIGUEL LOMBAS *

ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY **

RESUMO

O presente artigo aborda as possibilidades epistemológicas da infância tendo em vista as dimensões da memória em poemas de Manuel Bandeira. Neste estudo, a memória será compreendida como as experiências e acontecimentos vividos ou expressos de forma tanto individual como coletiva (Halbwachs, 1990). O poeta se vale da oralidade como recurso poético na evocação do passado (Bâ, 2010). Nesse sentido, imagens da infância aparecem com frequência associadas ao acervo cultural e identitário do menino nordestino doente, precocemente confrontado com a morte e saudoso do repertório popular presente na gama de conhecimentos cotidianos emanados no verbalismo de cantigas de roda, brinquedos, propagandas, falas “erradas” e histórias orais. A materialidade do cotidiano e o mistério poético desentranhado do lugar comum, centrais na poética bandeiriana e marcos de efervescência do primeiro modernismo (Arrigucci Jr., 1987), evidenciam o notório comprometimento do poeta com o seu lugar e tempo, porém manifestam igualmente resquícios das práticas e pensamentos coloniais e racistas constituintes da “neurose cultural brasileira” (Gonzalez, 2020) que se mantiveram ao longo do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Oralidade; Infância; Manuel Bandeira; Racismo.

Este texto busca compreender a infância, a memória e a oralidade como elementos fundantes da linguagem poética de Manuel Bandeira. Para tal, apresenta considerações sobre os processos de produção de memória e sua expressão em poemas do autor que

* Doutorando em Estudos Literário pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Contato: lombadas1990@gmail.com. ORCID: 0000.0002-6182-2708.

** Doutora em Letras/Literatura Brasileira, professora titular, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Contato: atettamanzy@terra.com.br ORCID:0000-0001-7811-2190.

remetem sobretudo a experiências da infância de caráter autobiográfico. Propõe o exame de como procedimentos de linguagem e mecanismos de vida social manifestam identidades. Serão trazidos exemplos de poemas em que o eu lírico se coloca como uma espécie de testemunha da memória coletiva, sobretudo da matéria popular entremeada a reminiscências de autor intelectualizado vindo da aristocracia rural nordestina decadente. Considerando as tensões próprias da vida social brasileira, são apontados alguns aspectos ligados à dificuldade em dar conta dos silenciamentos e opressões de classe, gênero e étnico-raciais num início de século XX ainda profundamente marcado por instituições como a escravidão, o patriarcado e o elitismo intelectual sobre os saberes populares. Para tanto, servem como arcabouço crítico e teórico obras de Michel Pollak (1992), Maurice Halbwachs (1990), Jacques Le Goff (2003), Amadou Hampâté Bâ (2010), Davi Arrigucci Jr. (1987), Lélia Gonzalez [1984] (2020) e Yeda Pessoa de Castro (2022).

MORTE E VIDA NORDESTINAS

Tomando como base a ideia de que a memória constitui forma de vida construída a partir das experiências, destacamos inicialmente fragmentos memorialísticos evocados através do eu lírico que, no caso de Manuel Bandeira, convida a mediações autobiográficas. Para o crítico literário Davi Arrigucci Jr. (1987, p. 10), este poeta de circunstâncias e desabafos tem no fazer poético uma atividade paradoxal do espírito: a da “busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime.” Emblemático dessa postura receptiva com os fatos triviais do mundo é o famoso poema “Pneumotórax”. Nele um surpreendente e bem humorado doutor recomenda ao paciente acometido de grave moléstia pulmonar que, no lugar do pneumotórax, “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” (Bandeira, 1993, p. 128)¹. Como se sabe, o poeta teve desde a infância o peso de um diagnóstico de tuberculose desenganador que, ao fim e ao cabo, não se confirmou, tendo uma vida longa. No poema “Auto-retrato”, do volume *Mafuá de Malungo* [1948], publicado mais ao final de sua trajetória com “versos de circunstância”

1 Como não se trata de estudo de fôlego da obra de Manuel Bandeira, os poemas selecionados não serão considerados enquanto provenientes de uma obra ou época em particular da produção do autor e procedem todos da compilação *Estrela da vida inteira*, realizada em 1966, considerada edição definitiva de suas poesias completas.

(dedicados a escritores, amigos, familiares ou anônimos), a veia memorialista permeada de auto-ironia segue com a apresentação como “Pernambucano a quem repugna / A faca do pernambucano; / Poeta ruim que na arte da prosa / Envelheceu na infância da arte, / E até mesmo escrevendo crônicas / Ficou cronista de província [...] E em matéria de profissão / Um tísico profissional” (Bandeira, 1993, p. 304). Nesses versos, como que sintetiza a diversidade de gêneros de sua atuação, minorizada pelas autopropaladas imperícia e insignificância, posto que só teria obtido sucesso na profissão de tísico, ou seja, na obsessão pela morte iminente que afinal tardou a chegar. Tanto custou que passou a ser convocada com deboche na sua poesia, afirmando – sem nomeá-la - estar preparado para o acontecimento: “Quando a Indesejada das gentes chegar / (Não sei se dura ou caroável), / Talvez eu tenha medo, / Talvez sorria, ou diga: / - Alô, iniludível!” (Bandeira, 1993, p. 223).

O poeta de estilo humilde persegue as experiências de perda, modificadas com sua imaginação. “Anjo da guarda” refere a morte da irmã com a expressão do desejo de que nesse momento pudesse ficar ao seu pé “um anjo moreno, violento e bom, brasileiro” (Bandeira, 1993, p. 126). Na sua criação, o anjo vem, sorri e retorna para seu lugar celestial. Destacamos aqui o tom agridoce, conhecido no poeta, de um anjo que sorri mas que se recusa a permanecer com o irmão. E chama atenção a associação paradoxal da brasilidade deste anjo, que é moreno, violento e bom, configurando o que chamamos de meios tons num poeta que pareceu evitar os extremos na vida e na escrita, “estabelecendo relações sempre novas entre as coisas e o nosso contato com elas, entre o seu mistério e o nosso sentimento, entre a sua realidade e os nossos sentidos” (Pennafort, 1980, p. 102). É próprio do estatuto poético esse estabelecimento de novas relações, como vimos no ambivalente anjo brasileiro de Bandeira.

A irmã e familiares falecidos apareceriam em outros textos entre os tantos que tematizaram a onipresença da finitude. Destacamos no final de *Estrela da tarde* [1960] um pequeno grupo de poemas que abordam a morte apresentada como um milagre – “Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres” (Bandeira, 1993, p. 268), dita quase como um comentário banal para uma amante – “Nada peço nem quero e – entre nós -, ando / Com uma grande vontade de morrer” (Bandeira, 1993, p. 269), ou saudada como possibilidade de reencontro: abraçado ao crucifixo “talvez me salve. Como – espero - / Minha mãe, minha irmã e meu pai” (Bandeira, 1993, p. 270). Sem reduzir tais

ocorrências a um elemento psicologizante, entendemos que, assim como a infância, o fim da vida acaba por se tornar tópica que se desdobra em recorrências e significações novas na poética do pernambucano. Ou, no dizer do crítico literário, a figura familiar e ambígua da morte integra-se na experiência do dia-a-dia com a mesma naturalidade dos fatos comuns, e “O efeito final é, para sempre, contundente: no rosto das pobres coisas transitórias, o traço da destruição é outro sinal da beleza” (Arrigucci Jr., 1987, p. 13).

OS MEIOS TONS NA INFÂNCIA ENTRE A MEMÓRIA INDIVIDUAL E A COLETIVA

Para além dos aspectos confessionais, importa destacar formas com que a infância ocupa um lugar de expressividade e concentração de imagens e significados indispensáveis na construção de identidades e dos lugares do passado e do presente. Essa elaboração é possível com o recurso da memória que, de acordo com o historiador Jacques Le Goff (2003, p. 419), por possuir a “propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas”. Nesta mesma ordem de ideias está o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), ao definir, na sua obra *A memória coletiva*, que há relação entre a memória coletiva e a individual, dado que as nossas impressões podem apoiar-se em nossas próprias lembranças, bem como nas lembranças de outras pessoas, ao mesmo tempo que os testemunhos podem auxiliar na construção das memórias coletivas. Assim, essa memória que opera como algo individual e coletivo do passado que se quer salvaguardar integra-se em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento, como percebemos no poema “Evocação do Recife”, publicado em *Libertinagem* (1930), que traz no discurso poético modos de entender e apresentar a cidade como local de várias memórias. Nesta linha de pensamento está o estudioso brasileiro Gilberto Freyre (1980, p. 78), ao observar que “cada palavra é um corte fundo no passado do poeta, no passado da cidade, no passado de todo homem, fazendo vir desses três passados distintos, mas um só verdadeiro, um mundo de primeiras e grandes experiências da vida.” A proeminência da infância está destacada no comentário de Freyre como esse lugar verdadeiro, o das primeiras e grandes experiências da vida a que retornaria com frequência – material ou imaginariamente – alguém como Bandeira, que cedo mudou-se de Recife para outras cidades e veio a se estabelecer no Rio de Janeiro.

O poeta recupera os marcos sentimentais do que os seus olhos viram e do que os seus ouvidos ouviram desde a infância num “Recife sem história nem literatura”, que não era o posterior, cerebral, “das revoluções libertárias” (Bandeira, 1993, p. 134). É assim que se intercalam no texto referências de lugares e personagens nomeadas (a casa do avô, Ruas da União, do Sol, da Saudade e da Aurora; Dona Aninha Viegas, Totônio Rodrigues) com alusões esparsas a gritos de meninos, vozes cantantes de meninas, pregões de vendedores, novenas, cavalcadas, encontros fortuitos com uma moça e uma menina. Essa evocação expressa a cristalização de um passado em que “tudo lá parecia impregnado de eternidade” (Bandeira, 1993, p. 135), mas um espaço-tempo mitificado como uma espécie de síntese local-nacional tão ao gosto das propostas modernistas de então: “Meu avô morto. Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.” (Bandeira, 1993, p. 135). Como observamos anteriormente, a experiência de morte é marcante na obra bandeiriana e mantém os meios tons paradoxais: o passado patriarcal e a cidade de origem estão mortos mas são bons, tanto que impregnam metonimicamente a própria ideia de brasilidade com os mesmos atributos.

Ainda que no poema a sucessão de acontecimentos e lembranças remetam a uma memória em que se alternam identidades e pertencimentos sociais diversos, o eu do poema marca uma distinção: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada” (Bandeira, 1993, p. 135). Tais acontecimentos caracterizam a memória do grupo social que se diferencia daquele a que o eu lírico pertencia, pois o “povo” é apresentado como uma exterioridade, que inclusive não manifesta o mesmo domínio do padrão culto da língua, já que sua língua era “errada”, mas era também “certa” porque a única variante que dele se esperava. Ainda assim, como em outros poemas, há uma adesão ou mesmo uma certa condescendência desse “nós” com os saberes outros que se misturaram aos individuais em experiências comunitárias e coletivas da realidade brasileira de então. Realidade esta que, convém lembrar, era interpretada pelo movimento modernista justamente com esse ímpeto de abasileirar a língua como parte de um projeto de construção de uma identidade nacional que congregasse as diferenças. Vista aos olhos de hoje, constatamos quão problemática foi essa pretensão de síntese num país que segue marcado por desigualdades e ao mesmo tempo convive mal com a diversidade cultural, linguística e epistemológica que o constitui.

Dedicado a explicar a gênese da atitude humilde de Bandeira e a opção pelo verso livre a partir de um fato de natureza social – o empobrecimento familiar e a derrocada do sistema de produção do engenho nordestino, Arrigucci Jr. (1987, p. 20) identifica na morte do pai, em 1920, e na mudança para viver sozinho num casarão em ruínas as fontes de um duplo movimento: de recolhimento e recomposição das reminiscências, mas também de expansão da experiência para o cotidiano da rua: “Assim, numa situação pessoal propícia, identificado com os seres humildes, Bandeira aprende a olhar o mundo perto do chão.”

No poema não por acaso intitulado “Infância” repetem-se percursos pendulares no tempo-espço das memórias sobre o passado individual e coletivo. O trecho que segue é emblemático:

Corrida de ciclistas.
Só me lembro de um bambual debruçado no rio.
Três anos?
Foi em Petrópolis.
Procuro mais longe em minhas reminiscências.
Quem me dera recordar a teta negra
de
[minh´ama-de-
leite...
... meus olhos não conseguem romper os
[ruços
definitivos do tempo.
Ainda em Petrópolis... um pátio de hotel...
[brinquedos pelo
chão...
Depois a casa de São Paulo.
Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,
Tirando relógios de plaquê da concha
[de minha orelha.
Urubu pousado no muro do quintal
Fabrico uma trombeta de papel.

Comando...
O urubu obedece.
Fujo, aterrado do meu primeiro gesto de magia.
(Bandeira, 1993, p. 208)

O eu lírico em questão traz a voz de quem rememora os atos de iniciação de alguns ritos de passagem da infância. Nesse poema, “refere a algo mais que a sua infância factual, cronológica e psicológica, vivida em Recife e Petrópolis. O poeta é levado a considerar a experiência vivida apenas na medida em que ela cessa de ser obscura para tornar-se expressão lírica” (Aguiar, 2008, p. 2). Nesse trecho inicial do poema, as reminiscências pessoais apresentam cortes e vaivéns temporais nos flashes de cenas aleatórias em cidades – desde corridas de ciclistas a brincadeiras de mágica no ambiente doméstico. O imaginário de menino sensível associa, como se fosse também mágica, o episódio do brincar com o próprio poder e afastar o urubu com a trombeta de papel. A obscuridade dessas lembranças se enriquece pela associação lírica que o poeta é capaz de sugerir. Contudo, nessas evocações há uma matéria de mais longe, a teta negra da ama de leite, que “os ruços definitivos do tempo” não permitem acessar. E aqui podemos indagar que funções psíquicas, como quer Le Goff (2003), podem explicar essa inacessibilidade da reminiscência. Uma hipótese é o distanciamento na primeira infância, a pouca plausibilidade de um bebê lembrar dessa maneira da amamentação. De outra parte, podemos considerar certas dificuldades em abordar de forma que não seja violenta ou ingênua os implícitos raciais e sociais da figura da ama de leite. E aqui talvez se diga algo da memória coletiva, ainda habituada no Brasil a silenciar sobre corpos negros e outros não brancos.

Na obra *Memória e identidade social*, Michel Pollak (1992) aponta três elementos constitutivos da memória, nomeadamente: os acontecimentos vividos individualmente, os acontecimentos vividos por outras pessoas e o lugar. Para o teórico, a memória centra-se nestes três aspectos com os quais o indivíduo pode entrar em contato de forma direta ou indireta. A referência ao passado serve para manter a coesão do grupo e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis (Pollak, 1992). Isso posto, o que diriam as amas de leite se a elas estivessem acessíveis lugares de escuta sobre essas oposições irreduzíveis da memória das formações familiares e das sociabilidades

da casa grande colonial e dos sobrados nos inícios da República no Brasil, período e contradições acessados pelo poema de Bandeira?

O QUE A NEUROSE CULTURAL BRASILEIRA NÃO DEIXA VER NEM ESCUTAR

Talvez essas mulheres racializadas e sexualizadas dissessem o que a psicóloga e filósofa Lélia Gonzalez [1984] (2020) disse na segunda metade do século XX no Brasil. Buscando confrontar o mito da democracia racial, que negava a presença do racismo no Brasil, a pensadora feminista e ativista do movimento negro identifica nas raízes da palavra “mucama” e nos papéis econômicos associados à mulher negra desde o período da escravidão explicações para o mecanismo da culpabilidade branca, por ela chamada de neurose cultural brasileira. Se a empregada doméstica herda da mucama, escrava doméstica, a sua desumanização e também a sexualização, como mulher negra – a “mãe preta” – exerce a função materna sobre a criança que é a “cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente” (Gonzalez, 2020, p. 88), e ao passar a linguagem, essa mãe insere a criança na ordem da cultura, exatamente porque ela é quem nomeia o pai. A autora destaca ainda a afetividade no léxico, fruto dessa língua da infância e do espaço da casa que marca profundamente o psiquismo das relações familiares e sociais no país. Não reconhecida plenamente pela branquitude, essa dívida civilizadora e formadora que o Brasil possui com as matrizes africanas vem sendo assunto de inúmeros debates e inspirado protagonismos e políticas reparadoras nas últimas décadas no Brasil.

Podemos acrescentar ao exposto por Gonzalez, conforme a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro (2022, p. 71), que “a língua não relata a realidade, mas a cria subjetivamente”, haja vista a enorme presença de vocabulários, prosódias e construções frasais herdadas das línguas africanas, sobretudo do grupo banto, no português falado no Brasil, com maior incidência em falares regionais e em zonas onde a miscigenação linguística esteve acompanhada da miscigenação biológica. Considerando as formas de inserção dos grupos africanos desde antes da abolição e depois, a “resistência heroica, a mais permanente organização em defesa de seus valores culturais, éticos e estéticos foi solidamente plantada em suas raízes religiosas africanas que deram lugar à emergência

das religiões conhecidas como afro-brasileiras” (Castro, 2022, p. 100). Em diálogo com os postulados de Gonzalez, Castro também menciona o papel da “mãe-preta” como uma influência socializadora no âmbito doméstico da família do colonizador, em que ela teve a oportunidade de incorporar-se, em particular no comportamento da criança,

através de seu processo de socialização linguística e de mecanismos de natureza psicossocial e dinâmicos. Entre eles, os elementos de sua alimentação usual e componentes de seu universo simbólico e emocional que ela introduziu em contos populares e cantigas de ninar, tais como, seres fantasmagóricos, expressões de afeto e de repúdio, crenças e superstições (Castro, 2022, p. 106).

Com isso consideramos examinar, à luz desses aportes sobre a presença de valores e símbolos dessa matriz na língua e nas culturas brasileiras, mais um aspecto destacado na fortuna crítica da poesia de Bandeira: o uso de procedimentos formais e estilísticos, mas também de fundamento sócio-cultural, no poemário relacionado a musicalidades, cancionários e brinquedos ligados aos contextos populares e das infâncias, notadamente associados a sistemas orais de produção e circulação. Em diversas comunidades, a oralidade é usada como meio de transmissão dos saberes ancestrais e desempenha funções no meio social. Neste sentido, todas as sociedades são detentoras de múltiplos conhecimentos, desde os culturais aos históricos que procuram transmitir e manter vivos por meio dos provérbios, adágios, mitos, lendas, contos, adivinhas, preces, exorcismos, canções e muitos outros textos que se manifestam pelo verbalismo. Nas comunidades tidas como predominantemente ou exclusivamente orais, como, por exemplo, as africanas e as indígenas, a palavra, além de valor moral, possui caráter sagrado, definida como o conhecimento total: “Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana” (Bâ, 2010, p. 170).

Na vivência recuperada pela memória, o menino Manuel evoca um sem número de situações de convívio festivo e mesmo religioso em circuitos que atravessam distintas classes e espaços sociais no Brasil. Isso permite ao poeta explorar uma gama múltipla de formas poéticas tradicionais. É o caso de “Mote e glosas”, que parte de uma toada de Diamantina (“Como pode o peixe vivo / viver fora da água fria” (Bandeira, 1993, p. 333) para replicar a

cadência rítmica da quadra popular sem abdicar de sua característica dicção melancólica: “Vi uma estrela tão alta / Vi uma estrela tão fria! / Estrela por que me deixas / Sem a tua companhia?” (Bandeira, 1993, p. 333). O mesmo se pode afirmar de “Trova”: “Atirei um limão doce / Na janela de meu bem: / Quando as mulheres não amam, / Que sono as mulheres têm!” (Bandeira, 1993, p. 317). Saindo da quadra, o recifense também subverte a forma do madrigal bucólico, amoroso e pastoral, surgido na Europa renascentista. Acresce seu humor agridoce e a coloquialidade de uma conversa no “Madrigal do pé para a mão”: “Teu pé. Será início ou é / Fim? É as duas coisas teu pé. / Por quê? Os motivos são tantos! Resumo-os sem mais tardanças: / Início dos meus encantos, Fim das minhas esperanças.” (Bandeira, 1993, p. 311). A simplicidade das formas e dos efeitos poéticos não desmerecem o que buscamos destacar, que é a liberdade estética conquistada por um escritor cuja obra atravessou décadas e, como era de esperar, se permitiu percorrer caminhos desviantes, abandonar modelos ou reiterar motivos e formatos.

Igualmente fértil é seu percurso no universo das infâncias brasileiras e na sua musicalidade encantatória, em que atua, como de hábito, com liberdade corrosiva. Em “Sapo-cururu” se permite esculachar o bichinho e ainda o transforma em político: “Sapo cururu / Da beira do rio. / Oh que sapo gordo! / O que sapo feio! [...] Vôte! Brinca com ele... / Sapo-cururu é senador da República.” (Bandeira, 1993, p. 305-6). Tal recorte foi contemplado na crítica de Yudith Rosenbaum (1993, p. 53): “A modalidade mesma do pensar e sentir da criança está presente numa série de poemas que recriam a vivência infantil, seja no jogo musical puro ou na incorporação do folclore lúdico, seja no aproveitamento das cantigas de roda”. No caso de “Boca de forno”, para além da brincadeira da infância, repercute a vivência do poeta que assiste ao maracatu, recriado em sua plasticidade e enredo encantatório:

Cara de cobra,
Cobra!
Olhos de louco
Louca!
Testa insensata
Nariz capeto
Cós do Capeta
Porta-estandarte

Jóia boneca
De Maracatu!
Pelo teu retrato
Pela tua cinta
Pela tua carta
Ah tôto meu santo
Eh Abaluaê
Iansã boneca
De Maracatu!
(Bandeira, 1993, p. 153-4).

Na memória do poeta, povoada de legados das sabedorias e imaginários populares, mesclam-se o jogo infantil Boca de Forno com o cortejo do Maracatu, forma coletiva em que contribuições étnicas diferentes associam canto, dança e música a um fundo religioso. Como atentaram Gonzalez e Castro, o vocabulário oralizado e afetivo, pretuguês – “tôto meu santo” – conforma o conteúdo ritualístico e religioso da Iansã tornada boneca do folguedo.

No caso específico da forma de poeticamente comunicar o que as impressões do mundo provocam na sensibilidade e na fantasia, buscamos nesse momento analisar como o olhar interessado em memórias coletivas percorre temas sociais em associação aos da infância. Não sendo um tema que se destaca na poética de Bandeira, vimos como registros orais e manifestações populares se fazem presentes mesmo nos poemas mais focados nas coisas vistas, no cotidiano individual vivido e imaginado. Conforme explica o historiador Michel de Certeau (1995, p. 55), ainda é relativamente comum as preocupações dos eruditos em relação ao tema popular conduzirem ao exotismo, que busca a “beleza do morto”, dada a tendência em mapear nesse campo uma produção em vias de desaparecer (sobretudo se não contar com a chancela ou a investigação dos pesquisadores dedicados a seu “resgate” ou preservação). No dizer do autor, essas abordagens ignoram o lugar de onde se fala e elidem mecanismos sociais de seleção, de crítica e de repressão que explicitam que é sempre a violência que funda um saber. Tal entendimento é particularmente relevante no assunto que nos ocupa, mas também é sensível, uma vez que o contexto literário e intelectual de Manuel Bandeira, e mesmo certas inserções suas na vida pública, envolviam preocupações com o registro e a preservação dos patrimônios culturais do país.

Sendo assim, mais algumas situações chamam nossa atenção. O poema em prosa “Lenda brasileira” narra a caça de um Bentinho Jararaca, alcunha já de viés popular, que dispara na mata quando surge o Veado Branco, ser encantado da floresta que o atemoriza. Chamado de “Cussaruim”, que no dialeto oralizado e racializado significa o demônio, o coisa ruim se aproxima e o poema finaliza com o ente sobrenatural “a comer devagarinho o cano da espingarda” (Bandeira, 2023, p. 136). O tom coloquial do poema e o final em aberto não provocam dissonância entre a matéria e a forma encontrada pelo poeta para dar conta desse imaginário. Dicção um pouco diferente organiza “Berimbau”, em que a cosmologia amazônica aparece em atmosfera entre divertida e onírica. Onomatopeias e exclamações proliferam no acontecimento jocoso que a mameluca, qualificada de maluca, “saiu sozinha da maloca” (Bandeira, 1993, p. 120), e é ofendida pelo boto num ambiente em que também circulam a iara e o saci e, por fim, o Cussaruim, que bota quebrantos. O vozerio é divertido, mas o sutil distanciamento da voz do poema marca a mulher racializada e não nomeada como mameluca, que ainda por cima é tida como maluca. O efeito de tais associações gera uma estereotipia e exotiza essa única figura humana da floresta.

Já em “Camelôs” o eu poético se distancia, é o adulto que evoca o passado elaborando intelectualmente a grandeza que a meninice enxergava nesses “demiurgos de inutilidades” que davam a homens “preocupados ou tristes uma lição de infância” (Bandeira, 1993, p. 127). Aqui constatamos a associação da puerilidade infantil com a ingenuidade desses tipos ambulantes que alegravam a vida em cidades e interiores em vários espaços do país. Outro destaque é o emprego abusivo de diminutivos, mimetizando a minoridade da cena: há balõezinhos, macaquinho, cachorrinhos, canetinhas-tinteiro. Com o poema “Meninos carvoeiros” o enfoque social ganha relevo. Novamente associam-se infância e pobreza, minoridade reiterada também aqui pelo uso dos diminutivos: burros magrinhos, uma velhinha, burrinhos descadeirados, adoráveis carvoeirinhos. Não vemos a autocomiseração do menino tuberculoso, comum em tantos outros poemas deste autor, e em seu lugar avulta a comiseração lamuriante pela “ingênu miséria”, que recebe apoteose quase risível na imagem final: “Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados” (Bandeira, 1993, p. 117). Também do livro inicial *Ritmo dissoluto* (1924), “Balõezinhos” elege uma voz distanciada para apresentar a efervescência da feira livre do arrabalde, em que novamente a profusão de

diminutivos – menininhos pobres, burguesinhas, barraquinhas, tomatinhos e, claro, os balõezinhos de cor – carrega de meios tons o desfecho com o vendedor apregoando “o melhor divertimento para as crianças” que no seu entorno “fazem um círculo inamovível de desejo e espanto.” (Bandeira, 1993, p. 121). A beleza e a cor dos balões operam como contrapontos à escassez e à feiura da realidade. Porém, para quem essa realidade parece feia e provoca comiseração? E se fossem os frequentadores de feira e os meninos dos arrabaldes a falar, o que diriam de seus lugares e da infância?

“A MEMÓRIA TEM SUAS ASTÚCIAS”²

Expusemos anteriormente como no poema “Infância” a hesitação da lembrança sobre a teta negra da ama de leite poderia pender em favor de uma complexificação das contradições do passado evocado, reconhecendo as contribuições culturais e linguísticas das populações afro-brasileiras. Contudo, observamos que em outros textos o eu lírico parece menos desconfortável com a naturalização de visões estereotipadas ou degradantes sobre corpos e racialidades que não as das famílias brancas, fossem elas do mundo rural ou das burguesias urbanas. O uso de meios tons pode ser um operador que normaliza atrocidades caso não façamos perguntas ao texto e a nós mesmos como leitores. É assim em “Cunhantã”, que descreve a menina de quatro anos vinda do Pará como “Escurinha. / O riso gutural da raça” (Bandeira, 1993, p. 138) e portadora de cicatriz no meio da testa causada pela madrasta, que esfregou sua cabeça na brasa. O poema finaliza com a quase brejeira menção que a menina, “Quando se machucava, dizia: Ai Zizus” (Bandeira, 1993, p. 138). Seria irônico ou complacente o efeito da leitura deste poema que explicita a crueldade nas relações racializadas e opressivas sobre uma menina indígena racializada, objetificada por conta do pertencimento à sua “raça”, termo hoje deveras questionável?

Publicado no livro *Libertinagem*, que agrupa produção das décadas de 1920 e 1930, esse poema se assemelha a “Macumba de Pai Zuse”, do mesmo livro: “Na macumba do Encantado / Nego véio pai de santo fez mandinga / No palacete de Botafogo / Sangue de branca virou água / Foram vê estava morta!” (Bandeira, 1993, p. 140). O contraste

2 Expressão cunhada por Lélia Gonzalez no texto citado nesse artigo para convidar o povo negro a reagir com a memória contra o que a consciência, que se expressa como discurso dominante, tem ocultado e silenciado sobre a vitalidade e a potência das africanidades no Brasil.

do ambiente negro – macumba e mandinga, elementos de cultos afro-brasileiros – com o branco – o palacete de Batafogo – gera uma tensão de significados. O termo usado costuma receber leitura pejorativa – macumba, e o uso do “foram vê”, dialeto popular e “errado”, estabelece uma cumplicidade com a voz lírica, que apenas refere que a mulher branca estava morta – e, portanto, o trabalho do pai de santo deu certo, acreditassem ou não no seu sagrado. Mais uma vez, irônico ou depreciativo o efeito de leitura do poema?

Contribui para esses questionamentos o que o escritor e crítico Ronald Augusto (2024) apresenta em sua leitura contundente de Bandeira. Identifica nele um autor negrista, termo tomado a René Depestre (1980) para referir recriações, através da chave dos estereótipos e clichês, de aspectos da cultura afro-brasileira, do elemento negro ou das tensões raciais de nossas interações sociais. Nos termos do autor, a evocação poética da infância, assim como a “ironia bonachona permitida pela intimidade familiar” carregam o “paternalismo sentimental de Bandeira” de um “romantismo quase cego à experiência da escravidão” e de suas consequências para todos os envolvidos – nomeadamente para os negros, mais afetados negativamente. De fato, Cunhantã e Pai Zusé aparecem despidos de singularidade, submetidos a primeira a rebaixamento e o segundo à estigmatização de sua espiritualidade, associada a feitiço. Podemos ainda atribuir aos traços da neurose cultural brasileira apontada por Gonzalez (2020) o mecanismo psíquico que atenua o sofrimento infligido à menina e que minoriza e infantiliza com “incorreções” a suposta fala da menina (Zizus) e de Pai Zusé (“foram vê”).

É fato que não se pode compreender as vivências de um povo fora do seu contexto social, histórico e cultural, e que a oralidade desempenha uma função mágico-pedagógica ainda relevante, visto que conhecimentos, vivências e experiências partilhados em presença conectam os vivos com os seus ancestrais e com a natureza. No caso do emprego de formas orais e populares por Bandeira, vemos como recurso estético-afetivo e memorialístico de uma poética que está “subordinada ao paradigma da fala proferida num tempo histórico, permitindo-nos recuperar práticas de oralidade”. (Aguiar, 2008, p. 4). A escrita poética banderiana se alicerça no confluir da memória individual com a memória coletiva, que permitem compreender uma sociedade e um tempo a partir das distintas vivências, experiências e práticas. Na leitura de Arrigucci Jr. (1987, p. 27), Bandeira encontra razão de ser da sua arte poética na palavra solidária com a pobreza; contudo, a miséria agudiza a fragilidade da vida diante da morte, “E aí se compreende que

sua atitude humilde é a marca profunda de uma ironia trágica”. Para o crítico, a postura diante do mundo e da poesia pelo poeta constitui uma atitude estética, independente de fatos biográficos. Há que considerar que, se aprende a olhar e escutar o mundo objetivo da rua com a pobreza, o autor segue ocupando um lugar reservado, a intimidade de seu quarto; enfim, mais uma vez, persiste a violência que funda um saber.

Se, por um lado, na poética banderiana há marcas e certezas de que as falas e brinquedos da infância e as do povo criam uma forma guardiã da memória coletiva, por outro lado, há os meios tons que ilustram os limites psíquicos da memória do Eu do poeta, isolado em seu quarto, e convocam a confrontar pontos cegos ou neuróticos da cultura brasileira (que é branca), como quer Gonzalez. Passadas a nostalgia e a ironia de outros tempos, cabem aos criadores e leitores dos tempos atuais operar com as astúcias da memória para trazer o silenciado e o invisibilizado para a frente da cena, expondo o recalque.

CHILDHOOD AND MEMORY IN HALFTONES IN THE POETRY OF MANUEL BANDEIRA

ABSTRACT: This article addresses the epistemological possibilities of childhood taking into account the dimensions of memory in Manuel Bandeira’s poems. In this study, memory will be understood as experiences and events lived or expressed in both an individual and collective way (HALBWACHS, 1990). The poet uses orality as a poetic resource in evoking the past (BÂ, 2010). In this sense, childhood images frequently appear associated with the cultural and identity inheritance of the sick northeastern boy, prematurely confronted with death and nostalgic for the popular repertoire present in the range of everyday knowledge emanating from the verbalism of nursery rhymes, toys, advertisements, “wrong” speeches and oral stories. The materiality of everyday life and the poetic mystery extricated from the commonplace, central to Bandeira’s poetics and landmarks of the ferment of the first modernism (ARRIGUCCI JR., 1987), highlight the poet’s notorious commitment to his place and time, but they also manifest remnants of the colonial and racist practices and thoughts that constitute the “Brazilian cultural neurosis” (GONZALEZ, 2020) that persisted throughout the 20th century.

KEYWORDS: Memory; Orality; Childhood; Manuel Bandeira; Racism.

RESUMEN: Este artículo aborda las posibilidades epistemológicas de la infancia teniendo en cuenta las dimensiones de la memoria en los poemas de Manuel Bandeira. En este estudio, se entenderá por memoria las experiencias y acontecimientos vividos o expresados tanto de forma individual como colectiva (HALBWACHS, 1990). El poeta utiliza la oralidad como recurso poético para evocar el pasado (BÂ, 2010). En este sentido, las imágenes infantiles aparecen frecuentemente asociadas a la herencia cultural e identitaria del niño nordestino enfermo, enfrentado prematuramente a la muerte y nostálgico del repertorio popular presente en el abanico de saberes cotidianos emanados del verbalismo de canciones infantiles, juguetes, anuncios, discursos “incorrectos” y relatos orales. La materialidad de la vida cotidiana y el misterio poético extraído de lo común, centrales en la poética de Bandeira y hitos del fermento del primer modernismo (ARRIGUCCI JR., 1987), resaltan el notorio compromiso del poeta con su lugar y tiempo, pero expresan por igual restos de prácticas y pensamientos coloniales y racistas que constituyen la “neurosis cultural brasileña” (GONZALEZ, 2020) que persistió a lo largo del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Memoria; Oralidad; Infancia; Manuel Bandeira; Racismo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Rosiane de Sousa Mariano. Infância em Manuel Bandeira: experiência e linguagem poética. *Nau Literária*. Porto Alegre. vol. 04 n. 01. Jan/jun 2008. p.1-20.

ARRIGUCCI JR., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGUSTO, Ronald. O cheiro de rolha queimada em alguns poemas de Manuel Bandeira. *Literafro o portal da literatura afro-brasileira*. 2024. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1895-ronald-augusto-o-cheiro-de-rolha-queimada-em-alguns-poemas-de-manuel-bandeira>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI ZERBO, Joseph. *História Geral da África I. Metodologia e Pré-História de África*. São Paulo, Edição Ática / UNESCO, 2010. v.1.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Africanias em terras brasileiras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2022.

DE CERTEAU, Michel. A beleza do morto. Trad. Enid Abreu Dobránszky In: DE CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

FREYRE, Gilberto. “Manuel Bandeira, Recifense”. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1944; Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 76-81.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent León Schaffter. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

PENNAFORT, Onestaldo. Marginália à Poética de Manuel Bandeira. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1936; Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 101-120.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Trad. Monique Augras. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992.

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

Submetido em 30 de maio de 2024

Aprovado em 06 de agosto de 2024

Publicado em 29 de setembro de 2024
