

OS SONETOS INGLESES DE MANUEL BANDEIRA

Manuel Bandeira's english sonnets

Wilson José Flores Jr.

UFG

wfloresjr@gmail.com

Resumo: Este artigo visa a analisar os dois sonetos ingleses de Manuel Bandeira, nos quais repontam a expressão de uma *visão de mundo* recorrente na obra do poeta pernambucano: a de que “a vida não vale a pena e a dor de ser vivida”. Nos sonetos ingleses, podem ser reconhecidos certo tom altivo que evita o sentimentalismo, o lamento e o “gosto cabotino da tristeza”. Neles deparamos o enfrentamento e a aceitação sem enfeites da vida no que ela tem de irremediável e de incontornável. Essa atitude difere fundamentalmente de outra, mais conhecida, em que o poeta sente chegar “ao apaziguamento” das suas insatisfações e das suas “revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna”.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Sonetos ingleses. Frustração. Agressividade. Altivez.

ABSTRACT: Manuel Bandeira wrote only two English sonnets, in which a quite recurring worldview in the work of the brazillian poet can be recognized: life is worth neither living nor the pain of being lived. In the poems, a certain tone of pride, wich avoids sentimentality and lament, refusing self-deception can be found. In Bandeira's English sonnets, we confront and accept life for what as it irremediably and unavoidably is. This attitude differs from another, better known, in which the poet feels to get appeasement of his dissatisfactions after discovery of having given a fraternal word to the anguish of many.

Keywords: Manuel Bandeira. English sonnets. Frustration. Agressiveness. Pride.

Entre as principais matrizes da lírica bandeiriana contam-se o simbolismo francês e o lirismo português, aos quais se combinaram outras referências decisivas, com destaque para Apollinaire. Isto está bem estabelecido pela crítica. Otto Maria Carpeaux, por exemplo,

chega mesmo a se referir a Bandeira como “o Apollinaire brasileiro”, “em virtude [da] purificação do sentimento e da língua, com que conseguiu a sublimação do lugar-comum sentimental em mística íntima do coração” (CARPEAUX, 1999, p. 437). As referências francesas poderiam ser muito estendidas e compreender nomes tão diversos como Blaise Cendrars, Baudelaire, Verlaine, Théodore de Banville, Paul Éluard, Mallarmé, Sully Prudhome, entre vários outros que o poeta brasileiro referiu diretamente em mais de uma ocasião.

Assim, é fácil conceber, ao lado do poeta interessado na língua e no cotidiano local, o francófilo que não apenas tinha na literatura francesa um de seus maiores interesses, como chegou a escrever dois poemas em francês, em meio a poemas que subvertiam a linguagem literária e procuravam aproximá-la da fala brasileira. Além disso, traduziu vários poetas franceses e acompanhou de perto algumas traduções de poemas seus para a língua de Mallarmé, quando não se traduzindo ele próprio.

Já as literaturas de língua inglesa possuem para o poeta associações diferentes. Num primeiro momento, é difícil associá-lo ao inglês, diferentemente do que ocorre, por exemplo, com Carlos Drummond de Andrade cuja raiz inglesa de seu humor e de alguns de seus procedimentos poéticos já foi bastante apontada. Para ficar ainda uma vez com Carpeaux, Drummond seria “o primeiro grande ‘poeta público brasileiro’ do Brasil e do ‘vasto mundo’, o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa, o mais inglês dos poetas brasileiros” (CARPEAUX, 1999, p. 438). O crítico estabelece ainda uma relação fundamental entre Bandeira e Drummond. Carpeaux considera que, um tanto à maneira da “poesia personalíssima, privadíssima de Apollinaire”, da qual teriam se originado “todas as tentativas de reencontrar politicamente a vida, para transformá-la violentamente” (CARPEAUX, 1999, p. 431), Manuel Bandeira seria “o

pai do poeta que é seu digno filho, embora representasse a mais perfeita oposição à poesia privada do mestre” (CARPEAUX, 1999, p. 438). Há, por certo, um fundo provocador e polêmico nas afirmações de Carpeaux, mas, de qualquer forma, o crítico sintetiza aí uma relação literária da maior importância com consequências ainda a serem exploradas.

Embora a crítica não tenha desenvolvido essa aproximação, ficando mais no reconhecimento da importância de ambos e vendo o modernismo como um denominador comum, mas particularizado em cada caso pela tendência mais intimista e elegíaca de Bandeira em contraste com a tendência mais pública e política de Drummond, os poetas, eles mesmos, nutriam um respeito e admiração um pelo outro que está bem representada na imagem feita por Carpeaux. Bandeira, por exemplo, afirma em certo momento do *Itinerário de Pasárgarda*:

Em “Chanson des petits esclaves” e “Trucidaram o rio” aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em “O martelo” e “Testamento” (Lira dos Cinquent’Anos), em “No vosso e em meu coração” (Belo Belo), e na “Lira do Brigadeiro” (Mafuá do Malungo). Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o Sentimento do Mundo e a Rosa do Povo. (BANDEIRA, 1966, p. 103)

Há certa autodepreciação um pouco afetada, ainda que sincera, na declaração, atitude em que Bandeira algumas vezes escorregava, ainda que procurasse evitar. De qualquer modo, em mais de uma ocasião, Bandeira parecia ver em Drummond a realização de algo que ele admirava, mas sentia não poder realizar, o mesmo valendo para o amigo

mais jovem. Analogamente, a tradição francesa é aquela com que a sensibilidade e a inteligência de Bandeira mais se afinam, mas é a tradição inglesa, como veremos, que se lhe apresenta como um contraponto admirável a algumas de suas “inclinações naturais”:

[...] devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria. Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim, o que costume fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás, só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informúladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 1966, p. 123)

A afirmação aponta na direção que estamos enfatizando: o inglês, ao contrário do francês, não é uma língua com a qual Bandeira sinta ter tanta afinidade. De todo modo, observe-se que, ao afirmar “ser fundo” na língua, o poeta, ao mesmo tempo, utiliza suas traduções do inglês para enfatizar um procedimento que lhe é bastante caro: o alumbramento como momento decisivo do fazer poético, o “subconsciente” como elemento fundamental da criação literária. Ainda que, duas páginas à frente, ele afirme:

A primeira edição dos Poemas Traduzidos trazia uma advertência em que eu explicava que a maioria das traduções apresentadas não as fizera eu “em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão-somente por dever de ofício, como colaborador do Pensamento da América, suplemento mensal d’A Manhã, ou para atender à solicitação de um amigo”. [...] Há tantos grandes poemas que admiro de todo o coração e que traduziria “sem nenhuma

necessidade de expressão própria”. As Soledades de Góngora, por exemplo. Mas é-se levado a pensar que o fato de traduzir inculca certa preferência. Era meu direito, sem sombra de orgulho, dar a entender que no meu caso não o havia. (BANDEIRA, 1966, p. 125)

A incongruência entre os trechos faz pensar. Mais do que mudança de ênfase, estão aí combinadas orientações contraditórias que, com os devidos cuidados, podem ser estendidas para o conjunto da reflexão de Bandeira a respeito de sua poética. Em certa medida, esses trechos podem ser tomados como índices de uma ambivalência constitutiva da reflexão poética bandeiriana, que tende a adernar constantemente entre a defesa de um lirismo sentimental e intuitivo e a ênfase na construção rigorosa, pautada num domínio técnico bastante consistente, atitude, aliás, que vincula Bandeira ao “paradoxo simbolista entre espontaneidade e cálculo” (BALAKIAN, 2007, p. 71). Há momentos em que as duas dimensões coexistem e iluminam-se reciprocamente; sua poesia é repleta de exemplos desse tipo. Mas sua exposição argumentativa tem mais dificuldade de imbricá-las de modo consistente. É como se a reflexão teórica tropeçasse em algo que a poesia confrontou de maneira mais consistente.

De todo modo, voltando à questão que aqui nos interessa, deixa de surpreender que o poeta se refira à língua inglesa, de maneira francamente elogiosa, em cerca de seis passagens do *Itinerário de Pasárgada*, ligadas a contextos diferentes e com implicações diversas. Logo no início, no mesmo parágrafo (amplamente conhecido) em que afirma ter descoberto com o pai que a “poesia estava tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatadas” (BANDEIRA, 1966, p. 11), o poeta menciona certo espanto que algumas palavras exerciam sobre ele e refere-se especificamente a um caso que certa vez encontrou num texto em inglês:

O próprio meu pai era um grande improvisador de nonsenses líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom-humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. “Bragadoccio”, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefato, pois a palavra “bragadoccio” sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poema onomástico feito para Master Anthony Robert Derham. (BANDEIRA, 1966, p. 11)

O inglês foi ainda para ele um idioma em que confrontou certas soluções formais e temáticas que buscou aplicar em sua poesia:

Rima é igualdade de som. Tanto se rima consoantemente como toantemente e de outras maneiras. Só muito mais tarde vim a saber que os ingleses rimam “be” com “eternity”. [...] Mas quanta coisa eu ignorava! (BANDEIRA, 1966, p. 17)

As sutilezas da rima, como se sabe, era assunto do interesse de Bandeira, o “ouvido mais afinado de toda a moderna poesia brasileira”¹⁶. Imediatamente antes do trecho citado, referindo-se a essa sua “aprendizagem” da rima, o poeta recorda que, ainda bastante jovem, em sua época de ginásio, perguntou “muito encalistrado” a seu tio Cláudio se “Vésper” rimava com “cadáver”: “a sua resposta negativa me inutilizou um soneto. Hoje vejo que quem tinha razão era o meu ouvido” (BANDEIRA, 1966, p. 17).

Em outro momento, comentando seu gosto em se ver traduzido, Bandeira se refere a uma tradução de “Mozart no céu” feita pelo norte-americano Dudley Poore:

¹⁶ O reconhecimento foi feito por Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza na Introdução (escrita em 1965) a *Estrela da vida inteira* (CANDIDO; MELO E SOUZA, In BANDEIRA, 1993, p. 9) e, anos depois, em contexto diferente, por José Guilherme Merquior (1990, p. 285; artigo originalmente publicado em 1984).

Ficou melhor que o original. O “fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco” foi transformado em “turning marvelous pirouettes on a dazzling white horse”. Que força de expressão nesse “dazzling”. (BANDEIRA, 1966, p. 85-86)

Na sequência, faz uma afirmação contundente e, em boa medida, inesperada: “De resto sempre achei que *dos idiomas que conheço o inglês é por excelência a língua da poesia: tudo se pode dizer em inglês, e a ternura mais desmanchada nunca mela*” (BANDEIRA, 1966, p. 86; grifos meus). O elogio aqui não é exagero retórico. Essa era, de fato, uma questão para Bandeira, pois o poeta sentia-se inclinado a um “sentimentalão” que buscava diligentemente contornar e depurar. A passagem do *Itinerário* em que Bandeira se refere a isso é bastante conhecida: “Fui menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo” (BANDEIRA, 1966, p. 66).

Nesse sentido, depurar o “sentimentalão” era, a um só tempo, uma exigência literária e pessoal, algo que o inglês, como idioma, parecia-lhe realizar espontaneamente, revelando-lhe uma naturalidade diversa e desejada, que superava sem esforço uma inclinação pessoal que o incomodava.

*

Bandeira tinha um gosto especial pelo soneto. O poeta mais de uma vez (a começar por “Os sapos”) ironizou “certos ridículos do post-

parnasianismo” (BANDEIRA, 1966, p. 59), porém nunca atacou “publicamente os mestres parnasianos e simbolistas” nem repudiou “o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados” (BANDEIRA, 1966, p. 72), chegando mesmo a afirmar que, quando menino, acostumado que estava “ao ritmo quadrado”, “a aceitação da forma soneto” teria sido em poesia sua “primeira vitória contra as forças do hábito” (BANDEIRA, 1966, p. 12)¹⁷.

Ao longo de sua produção, Bandeira publicou 43 sonetos: treze em *A cinza das horas*, cinco em *Carnaval*¹⁸, sete em *Lira dos cinquent’anos*, um em *Belo belo*¹⁹, também um (“Noturno do morro do Encanto”) em *Opus 10*, onze em *Estrela da tarde*, e outros cinco no *Mafuá do malungo*. Note-se que nas três reuniões de poemas publicadas entre 1924 e 1936 (respectivamente, *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem e Estrela da manhã*), momento em que o poeta estava mais próximo do Modernismo, não há nenhum soneto. Apesar disso, Bandeira considerou intitular de “Soneto” seu “Noturno da Mosela”, de *O ritmo dissoluto*. De fato, o poema não é um soneto, embora seja possível, de

¹⁷ Vale citar o parágrafo todo: “O meu mais antigo sinal de interesse pela poesia escrita data dos oito ou nove anos. Lembro-me de por esse tempo andar procurando no *Jornal do Recife* a poesia que diariamente vinha na primeira página. E até me recordo de dois nomes que frequentemente apareciam assinando esses versos - Áurea Pires e Henrique Soído. Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito” (BANDEIRA, 1966, p. 12).

¹⁸ “Sob o pretexto de que no carnaval todas as fantasias se permitem, admiti três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (‘A ceia’, ‘Menipo’, ‘A morte de Pã’ e mesmo ‘Verdes mares’, que este até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável) e isto ao lado das alfinetadas dos ‘Sapos’.” (BANDEIRA, 1966, p. 58-59).

¹⁹ Trata-se de “O lutador”, composto, segundo declara o poeta, inteiramente em sonho, com todas as características estruturais exigidas pela forma (BANDEIRA, 1966, p. 130-131).

forma livre, reconhecer nele algo do arranjo estrutural e do tom filosófico que caracterizam muitos sonetos. De todo modo, é sugestivo que sejam o primeiro e o último livros de poesia de Bandeira aqueles a concentrar o maior número de sonetos, como a indicar uma inclinação pessoal forte e recorrente que percorre sua produção de uma ponta a outra, com um *intermezzo* ligado a um momento decisivo de seus vínculos com o Modernismo.

De todos os sonetos escritos por Bandeira, apenas dois são ingleses. O poeta afirma que ambos, além de “Cossante” e de “Cantar de amor” (todos da *Lira dos cinquent’anos*), resultaram de sua “atividade de professor de Literatura no Colégio Pedro II”, cargo para o qual foi nomeado em 1938, aos 52 anos, por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, por Gustavo Capanema. Foi apenas nessa época e em função das disciplinas que ministrava que o poeta afirma ter tomado contato com “a admirável forma lírica da canção paralelística” e com “a não menos admirável combinação estrófica (*abab cdcd efef gg*) derivada por Wyatt e Surrey do soneto petrarquiano” (BANDEIRA, 1966, p. 120). Para Bandeira, embora a forma inglesa do soneto seja “aparentemente menos dificultosa”, ela seria, de fato, “bem mais incômoda de manejar por causa da passagem da quadra para o dístico, o mesmo buraco da oitava rima”, e imagina “que estupendos sonetos ingleses não teria feito o Camões, tão grande virtuose da oitava, se tivesse conhecido a forma, levada à maior perfeição pelo seu contemporâneo Shakespeare!” (BANDEIRA, 1966, p. 120).

Os sonetos ingleses, ao lado do “Soneto italiano”, compõem uma série de três sonetos coligidos na *Lira dos cinquent’anos* que foi o título que enfeixou os poemas acrescentados em uma edição de seus versos feita à época de sua candidatura à Academia Brasileira de Letras, em 1940. A esse respeito, Bandeira registra: “um amigo meu, aliás inteligentíssimo e muito da minha admiração, viu nesse título já um

primeiro sinal de lamentável academização” (BANDEIRA, 1966, p. 119). Entre o poeta “sem escolas”, o “modernista”, o professor e o futuro acadêmico, Bandeira se moveu com discrição e desenvoltura, dificultando acusações fáceis ou defesas apaixonadas.

O primeiro poema da série, “Soneto italiano”, é uma espécie de exemplo modelar dessa forma poética tão decisiva para a literatura em língua portuguesa e para o próprio Bandeira. Nesse sentido, opera em contraste com os demais, nos quais o poeta aplica a forma inglesa, ainda que guarde com eles importantes associações. Vejamos:

Soneto Italiano

*Frescura das sereias e do orvalho,
Graça dos brancos pés dos pequeninos,
Voz das manhãs cantando pelos sinos,
Rosa mais alta no mais alto galho:*

*De quem me valerei, se não me valho
De ti, que tens a chave dos destinos
Em que arderam meus sonhos cristalinos
Feitos cinza que em pranto ao vento espalho?*

*Também te vi chorar... Também sofreste
A dor de ver secarem pela estrada
As fontes da esperança... E não cedeste!*

*Antes, pobre, despida e trespassada,
Soubeste dar à vida, em que morreste,
Tudo – à vida, que nunca te deu nada!
28 de janeiro de 1939*

(BANDEIRA, 2009, p. 150)

O poema apresenta a organização estrófica mais recorrente em Camões e nos demais grandes sonetistas da língua portuguesa, no que se alinham ao modelo petrarquiano: *abba abba cdc dcd*.

A primeira estrofe, uma “sequência figurada de modo direto, sem os elementos ostensivos da comparação” (CANDIDO, 2006, p. 119), elabora uma imagem de mulher que associa imagens relacionadas a conforto, frescura, graça, alegria e pureza, as quais, por sua vez, carregam associações ambivalentes que apontam tanto para a força e a potência quanto para a delicadeza e a fragilidade. A mulher é, assim, uma espécie de bastião para o sujeito lírico que, sem ela, teve seus antigos “sonhos cristalinos” destruídos, e, ao mesmo tempo, carrega certas marcas do sublime, do elevado no que este tem de frágil diante da mesquinhez do mundo. Além disso, se a primeira estrofe se dedica à caracterização da mulher, na segunda, o sujeito lírico dirige-se diretamente a ela, e a ênfase recai nele.

Na passagem dos quartetos para os tercetos, como é convencional, há uma mudança na direção das imagens que agora voltam-se a uma identidade entre a mulher e o Eu: ambos viram “secarem pela estrada as fontes da esperança”. Mas, a partir desse ponto, o poema passa a enfatizar exclusivamente a fibra moral da mulher que não cedeu diante do esgotamento da esperança nem das privações e dores que lhe foram impostas, acabando por “dar tudo” à vida que “nunca lhe deu nada”.

Apesar da recorrência da dor e da perda, “Soneto italiano” não resulta em lamento nem em algum arranjo conciliatório e amenizador, mas sim na afirmação de integridade e dignidade por parte de alguém que, mesmo diante da perda de suas mais caras referências, não cede e não se dobra diante do sofrimento. Essa abnegação aponta para certo estoicismo que remete à imagem do mártir cristão em seu desprendimento diante das coisas e sua oposição ética e firme diante do

mundo, sem, no entanto, pressupor qualquer transcendência ao sofrimento. Trata-se de uma espécie de “novo santo sem fé num mundo além do mundo”, como afirma um verso do “Soneto inglês nº 2”. A vida, tal como expressa no poema, é essencialmente marcada pela frustração e pela perda. É um deserto que nenhum orvalho, por mais fresco e elevado que seja, é capaz de amenizar, restando, de todo modo, a atitude insubmissa como demonstração de dignidade, altivez e de coragem no enfrentamento da vida.

Na sequência encontra-se o “Soneto inglês nº 1”:

Soneto inglês nº 1

*Quando a morte cerrar meus olhos duros
– Duros de tantos vãos padecimentos,
Que pensarão teus peitos imaturos
Da minha dor de todos os momentos?
Vejo-te agora alheia, e tão distante:
Mais que distante – isenta. E bem prevejo,
Desde já bem prevejo o exato instante
Em que de outro será não teu desejo,
Que o não terás, porém teu abandono,
Tua nudez! Um dia hei de ir embora
Adormecer no derradeiro sono.
Um dia chorarás... Que importa? Chora.
Então eu sentirei muito mais perto
De mim feliz, teu coração incerto.*

1940

(BANDEIRA, 2009, p. 151)

A organização do “Soneto inglês nº 1” exige alguns comentários. Embora o arranjo estrófico seja o mencionado por Bandeira no *Itinerário de Pasárgada* (abab cdcd efef gg) note-se que o soneto sugere

outro. Os quatro primeiros versos, de fato, sugerem um quarteto, mas Bandeira une pelo *enjambement* os versos daquele que seria o segundo e os três primeiros versos do que seria o terceiro quarteto. Isso pode ser observado no fato de que o leitor fica como que em suspenso após o oitavo verso e o encadeamento entre os versos tende a se alongar além da dinâmica sugerida pela forma e pela própria estruturação da primeira estrofe. Desse modo, ao invés do dístico final, temos um terceto conclusivo. É como se o poeta, neste primeiro soneto inglês, hesitasse ao configurar a forma, que acaba por ficar, em certo sentido, a meio caminho entre a forma italiana e a inglesa.

Quanto à situação construída no poema, nota-se que a relação entre o eu e a amada não é de identidade e complementação, mas de desencontro e frustração: a mulher mostra-se volúvel e indiferente aos sentimentos do sujeito lírico que sofre, por isso, de modo vão. A desforra do Eu, simbólica, advém de duas considerações feitas por ele: 1) tanto a volubilidade quanto a isenção da mulher não se dirigem propriamente ao sujeito lírico, mas surgem como uma espécie de incapacidade de amar, de desejar com alguma assertividade por parte da mulher; 2) quando o Eu morrer, o choro da mulher não mais importará, mas, ao menos nesse momento, ele a sentirá mais perto dele. Assim, a volubilidade e a indiferença da mulher encontram na impassibilidade final do Eu seu complemento: ambos destituídos de desejo hão de encontrar-se, ainda que de modo negativo, na morte do sujeito, quando o choro da amada, embora sem comovê-lo, fará com que ele sinta “mais perto de [si] feliz, [o] coração incerto” dessa mulher. O amor surge como desencontro e o poema enfatiza o falhado e a frustração, base da agressividade contida que imanta todo o soneto.

A série se encerra com aquele que é uma das grandes realizações da lírica bandeiriana:

Soneto Inglês no. 2

¹ *Aceitar o castigo imerecido,*

² *Não por fraqueza, mas por altivez.*

³ *No tormento mais fundo o teu gemido*

⁴ *Trocar num grito de ódio a quem o fez.*

⁵ *As delícias da carne e pensamento*

⁶ *Com que o instinto da espécie nos engana*

⁷ *Sobpor ao gênero sentimento*

⁸ *De uma afeição mais simplesmente humana.*

⁹ *Não tremer de esperança nem de espanto.*

¹⁰ *Nada pedir nem desejar, senão*

¹¹ *A coragem de ser um novo santo*

¹² *Sem fê num mundo além do mundo. E então,*

¹³ *Morrer sem uma lágrima, que a vida*

¹⁴ *Não vale a pena e a dor de ser vivida.*

(BANDEIRA, 2009, p. 151)

O “Soneto inglês nº 2” é uma realização peculiar. Primeiramente, salta à vista sua qualidade literária. O próprio sentimentalismo é aqui de outra natureza. Nos anteriores, a intensidade e certo tom agressivo convivem com algo mais convencional, que, se não lhes determina a expressão, produz certa oscilação na composição, como a revelar um esforço, um desconforto não inteiramente superado. Em comparação, o segundo dos sonetos ingleses é mais fluido, com os três quartetos e o dístico final cuidadosamente estruturados, mas com ares de espontaneidade, o que lhe garante um arranjo mais harmônico, ainda que tenso e raivoso. Não se trata, por certo, da decantada espontaneidade de alguns dos mais conhecidos poemas de Bandeira, mas de certa naturalidade vinda da firmeza, da pontual convicção de quem sabe o que diz e como quer dizer: um poema intenso e sem afetação, dolorido sem escorregar para a lamentação, altivo, vigoroso.

É, ao mesmo tempo, um caso particular na produção de Bandeira e um dos poemas centrais de sua lírica.

No que se refere à estruturação dos versos, predomina a bipartição do decassílabo, com emprego do heroico (com exceção dos versos 8, 10 e 12, nos quais o poeta emprega o sáfico), que, no contexto, enfatiza os choques e contrachocos entre sujeito e o outro ou o mundo/vida, com ênfase posta nos termos: *castigo* e *imerecido*; *fraqueza* e *altivez*; *fundo* e *gemido*; *ódio* e *fez*; *carne* e *pensamento*; *espécie* e *engana*; *generoso* e *sentimento*; *esperança* e *espanto*; *ser* e *santo*; *lágrima* e *vida*; *dor* e *vivida*.

No geral, o poema expressa, assim como os outros dois sonetos da série, certo estoicismo imanente que visa à afirmação individual, em que o sujeito, em seu desejo de integridade (vibrante, mas precário), posta-se diante da vida como desafio a tudo o que nela implica afetação, pose, amenização ou conciliação.

O verso final, um belo “fecho de ouro”, sintetiza uma *visão de mundo* bastante cara a Bandeira, “um dos espíritos mais trágicos que jamais habitaram a poesia brasileira” (IVO, 1955, p. 55). A esse respeito, ao analisar a estrofe a seguir do poema “Água forte”,

*No escuro recesso
As fontes da vida
A sangrar inúteis
Por duas feridas*

(BANDEIRA, 2009, p. 152)

Lêdo Ivo argumenta:

A estrofe liga-se a mais de um instante lírico de Manuel Bandeira, casando-se com todos aqueles em que o cantor reflete a sua particular concepção de existência: a de que a vida não vale a pena e a dor de ser vivida (IVO, 1955, p. 56)

O crítico menciona, como outros instantes líricos em que essa concepção de existência encontra expressão, “Momento num café”, citando os versos: “... que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade / Que a vida é traição”, e “A morte absoluta”: “Morrer sem deixar porventura uma alma errante... / A caminho do céu? / Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?”, para então concluir: “Sem dúvida, Pasárgada é menos matinal do que se imagina, e em seu chão existem abismos e sombras que denunciam um drama em que há decênios se debate o poeta” (IVO, 1955, p. 57).

A seu modo, o “Soneto inglês nº 2” antecipa também os quatro poemas que Bandeira, em *Estrela da tarde*, enfeixou sob o título de *Preparação para a morte* e que Stefan Baciú (1966, p. 19), num estudo literário-biográfico intitulado *Manuel Bandeira de corpo inteiro*, afirma constituírem “o *Weltanshauung* de Bandeira”. Entre eles, cabe citar o poema que dá nome à série:

Preparação para a morte

A vida é um milagre.

Cada flor,

Com sua forma, sua cor, seu aroma,

Cada flor é um milagre.

Cada pássaro,

Com sua plumagem, seu voo, seu canto,

Cada pássaro é um milagre.

O espaço, infinito,

O espaço é um milagre.

O tempo, infinito,

O tempo é um milagre.

A memória é um milagre.

A consciência é um milagre.

Tudo é milagre.

Tudo, menos a morte.

– Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

(BANDEIRA, 2009, p. 261)

Outro exemplo da recorrência dessas atitudes pode ser encontrada na crônica “O heroísmo de Carlito”, reunida em *Crônicas da província do Brasil*, na qual Bandeira, questionando certas interpretações desfavoráveis ao grande personagem de Chaplin, rebate:

Em vez de um fraco, de um pulha, de um inadaptável, posso eu interpretar Carlito como um herói. Carlito passa por todas as misérias sem lágrimas nem queixas. Não é força isso? Não perde a bondade apesar de todas as experiências, e no meio das maiores privações acha um jeito de amparar a outras criaturas em aperto. Isto é pulhice? Aceita com estoicismo as piores situações, dorme onde é possível ou não dorme, come sola de sapato cozida como se se tratasse de alguma língua do Rio Grande. É um inadaptável? (BANDEIRA, 2006, p. 221).

Voltando ao “Soneto inglês nº 2”, note-se que a afirmação de que “a vida não vale a pena e a dor de ser vivida” não implica, como poderia se pressupor, em desistência. Bandeira parece caminhar próximo a uma formulação célebre de Freud: “suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos”²⁰. Não se trata, assim, de caminhar na direção do vazio existencial, mas de uma afirmação de descontentamento e agressividade contra os desencontros e frustrações da vida. Não é esta, por certo, a atitude que predomina na parte mais conhecida da produção do poeta, mas também não se trata de algo pontual, sem grande impacto no conjunto, ao contrário. De fato, trata-se de uma recorrência importante que se pode verificar sobretudo naqueles poemas em que deparamos a expressão da vida como “perene frustração”²¹, raiz da agressividade que

²⁰ Em “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, texto escrito em 1915 (FREUD, 2011, p. 182).

²¹ A expressão é de José Guilherme Merquior: “Bandeira sempre cantou os prazeres mais simples como *quimera fugidia*; e sempre viveu a renúncia e o recolhimento dolorosos como *estados naturais*” (MERQUIOR, 1990, p. 284), condição que estaria concentrada no “*leitmotiv* bandeiriano” da “perene frustração” (MERQUIOR, 1990, p. 286). Antonio

reponha em todo o lirismo de Bandeira²².

Assim, o que se pretende destacar é a recorrência e a relativa centralidade desse ponto de vista na produção de Bandeira. Relativa porque a obra do poeta não possui um único centro de gravidade, mas algumas centralidades que se associam, ora se contradizendo, ora se complementando. E a que estamos discutindo difere fundamentalmente daquela em que o poeta sente chegar “ao apaziguamento” das suas insatisfações e das suas “revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna” (BANDEIRA, 1966, p. 139).

Em suma, nos sonetos ingleses (assim como no “Soneto italiano”) não há consolo ou apaziguamento ou “humildade fraterna”. O movimento é outro. Não é conforto o que se oferece, mas tampouco é desespero. É uma versão do “sentimentalismo depurado” alcançado pelo poeta, em que a ternura é suplantada pela

Candido e Gilda de Melo e Souza, na “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, também enfatizam a frustração na bela análise que fazem da “Canção das duas Índias”: “O pungente sentimento de frustração é, aliás, um de seus [de Bandeira] temas obsessivos, podendo afetar as formas mais diversas e dar origem inclusive ao tema da evasão, de que ‘Vou-me embora pra Pasárgada’ é o exemplo clássico.” (CANDIDO; MELO E SOUZA, p. 12).

²² A recorrência da frustração, num primeiro momento, pode ser associada ao longo período de convalescença da tuberculose, mas também pode ser vista como um sentimento social, ligado, por sua vez, à derrocada do poder das famílias tradicionais e de certas relações sociais experimentadas com força crescente em função dos diversos momentos de modernização da economia brasileira que, em si mesmos, são fontes de frustração na medida em que se realizavam (e se realizam) de forma violenta e desigual, adiando sucessiva e indefinidamente as promessas de uma sociedade mais igualitária e democrática. Bandeira era um sujeito urbano, solitário e moderno e, ao mesmo tempo, um aristocrata por herança familiar. Esta discussão será desenvolvida em outro ensaio, mas pode ser encontrada, em boa parte, em minha tese de doutorado: FLORES JR., W. J. *Ambivalências em Pasárgada: a poesia de Manuel Bandeira em suas tensões*. 2013. 283 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

altivez, agressividade e frustração. É marca de uma obra que não se reduz a algumas poucas linhas de força, atitudes ou temas e permanece aberta, como desafio e convite, a quem dela se aproximar.

Referências

BACIU, Stefan. **Manuel Bandeira de corpo inteiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BALAKIAN, Anna. **Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____; MELLO E SOUZA, Gilda. Introdução. In BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-17.

CARPEAUX, Otto M. Última canção – vasto mundo; Bandeira. In: _____. **Ensaio reunidos: 1942-1978**. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. (Vol. I; p. 429-438; p. 663-664).

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In: _____. **Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**: Obras completas Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 156-184.

IVO, Lêdo. **O preto no branco**: exegese de um poema de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1953.

MERQUIOR, José G. O modernismo e três de seus poetas; Comportamento da musa: a poesia desde 22. In: **Crítica**: 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 261-298.