

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

LARISSA FERNANDA STEINLE

**VARIAÇÕES RÍTMICAS E LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL NA
POESIA DE MANUEL BANDEIRA**



ARARAQUARA – S.P.

2018

LARISSA FERNANDA STEINLE

**VARIAÇÕES RÍTMICAS E LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL NA
POESIA DE MANUEL BANDEIRA**

Exemplar apresentado para defesa da dissertação de mestrado, ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato

ARARAQUARA – S.P.

2018

Steinle , Larissa Fernanda
Variações rítmicas e literatura de tradição oral na
poesia de Manuel Bandeira / Larissa Fernanda Steinle
- 2018
101 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Fabiane Renata Borsato

1. Bandeira, Manuel. 2. ritmo. 3. literatura
popular. 4. poesia brasileira. 5. literatura
modernista. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LARISSA FERNANDA STEINLE

**VARIAÇÕES RÍTMICAS E LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL NA
POESIA DE MANUEL BANDEIRA**

Exemplar apresentado para defesa da dissertação de mestrado, ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato

Data da defesa: 27/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Cristiane Rodrigues de Souza
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato, pelo conhecimento que pacientemente transmitiu-me durante os anos e pela sensibilidade com a qual conduziu a orientação.

Aos professores da banca qualificadora: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado e Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, que deram importantes contribuições ao trabalho.

À banca de Defesa: Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza, novamente à Profa. Guacira Marcondes Machado Leite, à Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue e ao Prof. Dr. Juliano Desiderato Antonio.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o período de Mestrado que contribuíram para expandir a minha compreensão da literatura.

À instituição UNESP.

À minha família, pelo constante apoio, pela compreensão e por sempre me incentivarem a seguir os meus sonhos.

Às minhas amigas, Ana Carolina, Ellen, Karina e Letícia, pelo companheirismo nas madrugadas de labor, pela amizade e por todo esforço dispendido para concretização deste trabalho.

RESUMO

A pesquisa propõe o estudo da presença da cultura popular na poesia de Manuel Bandeira, por meio da análise do modo como ritmos de textos criados pelo imaginário popular são incorporados à poesia de autoria do poeta modernista. Sendo assim, partimos inicialmente do levantamento de poemas que evocam explicitamente a literatura popular de tradição oral para, em seguida, analisar os aspectos formais que constituem o nível rítmico dos poemas, visando a sempre estabelecer uma ligação entre aspectos rítmicos e semânticos, ao estudo não apenas da estrutura, mas da função exercida por ela no poema. Para tanto, utilizamos como fundamentação teórica as lições sobre ritmo e análise de poemas presentes em *O estudo analítico do poema* (2006), de Antonio Candido; os ensinamentos sobre fonologia, expressos por Roman Jakobson, em *Seis lições sobre o som e o sentido* (1977), dentre outros estudos. Sobre a obra do poeta, Manuel Bandeira, consultamos obras críticas como *Humildade, paixão e morte* (2009), de Davi Arrigucci Jr. e *Manuel Bandeira: verso e reverso* (1987), livro organizado por Telê Porto Ancona Lopes. O caráter popular da poesia de Bandeira é abordado por meio de diversos estudos e registros da cultura e da música populares brasileiras realizados por Mário de Andrade e de obras como *Literatura oral no Brasil* (1984), de Luis da Câmara Cascudo. Foram selecionados seis poemas, distribuídos em quatro livros do poeta, sendo que dentre eles encontramos diferentes tipos de composições populares, sendo elas cantigas infantis, acalantos e orações. Espera-se assim, compreender o papel da cultura popular na obra de Manuel Bandeira.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; ritmo; literatura popular; poesia brasileira; literatura modernista.

ABSTRACT

This research intends to study the presence of the popular culture in Manuel Bandeira's poetry, through the analysis of the manner in which the rhythms of the texts created by the popular imaginary are incorporated into the modernist author's works. Thus, we start by the selection of poems that explicitly evoked the popular literature of oral tradition to, in sequence, analyze the formal aspects that constitute the rhythmic level of the poems. In so doing, we seek to establish a connection between the rhythmic and the semantic aspects, in order to study, not only the structure, but also the role it plays in the poem. For this purpose, we use as theoretical basis the lessons about rhythm and poem analysis present in *O estudo analítico do poema* (2006), by Antonio Candido and the teachings about phonology expressed by Roman Jakobson in *Seis lições sobre o som e o sentido* (1977), among others. About Manuel Bandeira's works, we will consult critical works such as *Humildade, paixão e morte* (2009) by Davi Arrigucci Jr. and *Manuel Bandeira: verso e reverso* (1987), a book organized by Telê Porto Ancona Lopes. The popular aspect of Bandeira's poetry is approached through several studies and registers of Brazilian's popular culture and music by Mário de Andrade, works such as *Literatura oral no Brasil* (1984), by Luís da Câmara Cascudo. We selected six poems distributed among four of the author's books, among which we find different kinds of popular compositions, like children's songs, lullabies, prayers, among others. Thereby, we hope to comprehend the role played by popular culture in Manuel Bandeira's works.

Key-words: Manuel Bandeira, rhythm, popular literature, Brazilian poetry, modernist literature.

SUMÁRIO

Introdução	7
CAPÍTULO 1 – O poeta e sua obra.....	10
CAPÍTULO 2 – O som, o ritmo, o método	17
CAPÍTULO 3 – Literatura e oralidade	27
CAPÍTULO 4 – As cantigas se fazem presentes	34
4.1. “Na rua do Sabão”: a figuratividade e o icônico.....	35
4.2. “Sapo-cururu”: a formação do cidadão.....	48
4.3. Cotejo dos poemas analisados.....	55
CAPÍTULO 5 – Os acalantos bandeirianos	57
5.1. “O menino doente”: as relações entre som e sentido.....	58
5.2. “Acalanto para as mães que perderam o seu menino”: o poeta e seu leitor.....	66
5.3. Cotejo dos poemas analisados.....	73
CAPÍTULO 6 – As orações.....	74
6.1. “Oração para aviadores”: o lirismo circular	77
6.2. “Oração a Santa Teresa”: crítica e religião.....	84
6.3. Cotejo dos poemas analisados.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98

Introdução

O ano de 1922 é amplamente conhecido como um marco para a literatura brasileira por ter sido o momento de realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, evento que apresenta à sociedade da época uma estética fortemente baseada no rompimento com a tradição literária e artística anterior e adesão às conquistas estéticas das vanguardas europeias.

O movimento artístico nascido naquele momento propôs uma literatura essencialmente brasileira, com predileção pela linguagem do “[...] bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira”, conforme proclama Oswald de Andrade em seu poema “Pronominais”, bem como a exaltação da sonoridade da língua portuguesa que possui o “admirabilíssimo ‘ão’”, conforme anuncia Mário de Andrade, em seu *Prefácio Interessantíssimo*.

Na obra de Manuel Bandeira, que com Oswald e Mário compõem a tríade de poetas fundamentais do Modernismo de 22, a linguagem da brasilidade está bastante presente no resgate constante das formas de manifestação popular, como cantigas populares, orações, adivinhações, cantos de Natal, incorporando à sua produção trechos de textos populares, como acontece nos poemas “Na rua do Sabão” e “Sapo-cururu”. Também é marca da poesia de Bandeira a preferência por situações prosaicas que retratem o eu poético a observar o cotidiano pela janela, que poetizem notícias de jornais, sendo tais situações e temas elementos da “poesia menor”, avessa a grandes abstrações, a qual é apresentada por Bandeira na obra *Itinerário de Pasárgada*:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (BANDEIRA, 2012, p.40-41)

Ao incorporar à sua obra trechos de textos populares, Bandeira não só faz conviver em sua poesia a voz de um eu-lírico criador e a voz coletiva das diversas gerações de brasileiros que enunciaram tais textos, como também revisita e reconstrói ritmos de textos criados com propósitos distintos, como é o caso das cantigas citadas anteriormente, cujas manifestações são fortemente baseadas na oralidade. A cantiga registrada pela escrita, ao atuar no espaço poemático, adquire novos sentidos, advindos da relação que passa a estabelecer com os

demais versos do poema, sendo ela transformada, inclusive ritmicamente, pelos encadeamentos sonoros constitutivos do poema.

Tendo em vista essa sincronia de textos de tempos e manifestações diversas, na poesia de Bandeira, pretendemos investigar como se dá a construção rítmica de seis poemas do autor, distribuídos em quatro de seus livros. Para melhor organizar o texto e visualizar a maneira como o poeta trabalha com cada gênero textual, separamos as análises dos poemas em capítulos, tendo como critério as semelhanças composicionais apresentadas por eles. Sendo assim, reunimos em um mesmo capítulo os poemas que apresentam citação de textos provenientes da literatura popular, sendo eles “Na rua do Sabão” e “Sapo-cururu”, em seguida estão as leituras dos poemas que relacionam-se aos acalantos, “O menino doente” e “Acalanto para mães que perderam o seu menino” e, por fim, os textos que dialogam com as orações, sendo eles “Oração para aviadores” e “Oração de Santa Teresa”.

A fim de tornar claros os mecanismos mobilizados na construção poética e a maneira como Bandeira incorpora à sua poesia textos de origem popular, lidamos com um conceito de ritmo apreendido em leituras de textos de Octavio Paz (2012), Antonio Candido (2006), Ossip Brik (1978), Roman Jakobson (2003) e M. Cavalcanti Proença (1955). Para Brik, os níveis semântico e rítmico do poema não devem ser encarados de maneira individual, mas sim como uma unidade de significação. Candido, por sua vez, defende que o ritmo de um poema se constitui a partir da combinação de recursos sonoros (aliteração, assonância, rima, acentuação), sintáticos e semânticos. Octavio Paz nos diz que o ritmo revela intencionalidade e que, portanto, possui um sentido, não devendo ser encarado apenas como medida vazia de significado. Jakobson afirma que som e sentido são inseparáveis. De acordo com essas sistematizações teóricas sobre o ritmo, é preciso considerar que a compreensão do texto poético e de sua cadência rítmica pede a análise de todos os estratos do poema, sendo eles morfológico, sintático, sonoro e semântico.

Com a finalidade de verificar quais as semelhanças composicionais e temáticas existentes entre a tradição popular e a obra de Bandeira, mobilizamos as considerações de Luís da Câmara Cascudo sobre a literatura popular oral para que suas definições e caracterizações sirvam como fundamentação da pesquisa. Além disso, autores como Mário de Andrade e Veríssimo de Melo realizam estudos sobre os tipos de produção poética popular, o que permite discutir cada um dos gêneros com que os poemas selecionados dialogam, sendo que tais estudos encontram-se no início do capítulo analítico correspondente, a fim de tornar mais cômoda a leitura.

Sendo assim, pretendemos, do ponto de vista rítmico, averiguar o modo como o autor une o ritmo característico do popular nas cantigas estudadas nesta pesquisa, geralmente regular e cadenciado nos casos aqui reunidos, àquele de maior liberdade proporcionado pelo verso livre modernista. No que diz respeito ao estrato semântico, almejamos entender os sentidos que essa união proporciona ao texto literário.

CAPÍTULO 1

O poeta e sua obra

Foram peculiares as circunstâncias que levaram o pernambucano Manuel Bandeira a fazer da poesia sua constante companheira de vida. Planos traçados com seu pai durante a infância do poeta o veriam um arquiteto quando adulto, no entanto, tal qual uma tragédia característica do teatro grego clássico, o destino interveio impossibilitando que tais desígnios se concretizassem, devido a uma doença que desconsertou o percurso de sua escolha inicial.

Impossibilitado de terminar o curso de arquitetura ao ser diagnosticado com a tuberculose em 1904, o poeta conta ter utilizado os treze anos que passaram desde essa data até o ano de publicação de *A cinza das horas* (1917) para aperfeiçoar sua técnica. Conquanto esse período possa ter representado um tempo de aprendizagem para Bandeira, não foi nele que desenvolveu seu gosto pela poesia, já que seu pai era também um apaixonado por literatura, como o próprio autor nos conta:

Assim, na companhia paterna ia-me embebendo dessa ideia de que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de *nonsense* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. (2012, p. 27)

Essa habilidade de encontrar poesia em tudo – tanto nas emoções sublimes, como o amor, quanto nos assuntos mais simples do cotidiano, como uma notícia de jornal – é o que Davi Arrigucci Jr. veio mais tarde a chamar de humildade:

Na visão teórica do poeta e em sua prática específica do poema, a poesia é feita de “pequeninos nadas”, mas se abre, pelo clarão do alumbramento – eclosão da emoção poética – ao que, com Valéry, se poderia definir como uma “sensação de universo”. Por outro lado, pelo próprio modo de ser de seu estilo humilde, o grande tende a se ocultar no pequeno, assim como o complexo no simples. (2009, p.16)

Na aparente simplicidade dos temas cotidianos e do vocabulário, geralmente característico da fala, é que se encontra a natureza deceptiva da obra desse poeta, conforme sugere o crítico no trecho citado acima. Parece-nos que a poesia de Manuel Bandeira entrega ao leitor apenas aquilo que o próprio leitor está disposto a encontrar. Um indivíduo que procure na poesia desse autor uma distração irá deparar-se com a beleza, própria da arte, e

conseguirá extrair um significado dessa composição sem grandes esforços. No entanto, aquele que se dispõe a uma leitura mais cuidadosa, atentando para o vocabulário selecionado, estrutura dos versos, metáforas, entre outros recursos estéticos, percebe a real complexidade dessa obra.

Sobre isso, discorre Lêdo Ivo em obra dedicada a analisar “Água-Forte”, poema erótico de autoria de Manuel Bandeira que, segundo o crítico e poeta, optou por utilizar uma linguagem cifrada em sua composição, fazendo com que apreciadores mais casuais dessa obra desconheçam seu real sentido.

O método seguido é tanto mais expressivo em vista de Manuel Bandeira ser, na maior parte de sua obra, um poeta de alto poder comunicativo que, sem concessões ao rigor de sua poesia, aborda facilmente o leitor, daí a popularidade de seus poemas, e o conhecimento, por milhares de seus leitores, de um mundo particular – um mundo que parte do cosmológico e desce até as fronteiras mais humildes de um cotidiano, patético e pungente, e que oculta em suas referências pitorescas ou anedóticas o drama de um dos espíritos mais trágicos que jamais habitaram a poesia brasileira. (1955, p. 55)

Mencionamos rapidamente um período de tempo em que o poeta se dedica ao estudo da poesia antes de publicar seu primeiro livro. Voltemos para esse ponto para melhor compreender como o poeta chega ao método poético descrito por Lêdo Ivo, pois como veremos no decorrer deste capítulo, o estudo e a atenção aos detalhes mostram-se essenciais para a produção do poeta.

Embora conte não dedicar muito tempo ao estudo da literatura quando estava no ginásio, devido à intenção de formação em outras áreas do conhecimento, Bandeira revela ter, já em tenra idade, um amplo e rico repertório de leituras, que o ajudaram a escrever versos quando estudante, atividade que considerava uma mera distração.

A leitura e o exercício de composição são fundamentais para o desenvolvimento de sua técnica, procedimento que nos é revelado pelo próprio escritor ao descrever seu processo de aprendizagem, que envolve o estudo cuidadoso dos efeitos que cada palavra possui num determinado verso, reconhecendo a importância da palavra para a poesia.

Quantas vezes, querendo relembrar uma estrofe de poema, uma trova popular, e não conseguindo reconstituí-las fielmente, fazia da melhor maneira o *remplissage*; depois, cotejando as duas versões – a minha e o original –, verificava qual delas era melhor, pesquisava o segredo da superioridade e, descoberto, passava a utilizá-lo nos meus versos. Quantas também vi, em poetas de gostos certos nas emendas, um verso defeituoso ou inexpressivo carregar-se de poesia pelo efeito encantatório

de uma ou de algumas palavras, exprimindo, no entanto, o mesmo sentimento ou a mesma ideia que as substituídas. (BANDEIRA, 2012, p.41)

Dois livros marcam o início da carreira de Bandeira, *Cinza das horas* e *Carnaval*, e são, de acordo com Mário de Andrade e Emanuel de Moraes, característicos de um escritor à procura de voz própria. Mário de Andrade ao falar sobre o amigo e poeta, discute esse período formativo de qualquer poeta, ilustrando-o com um comentário sobre a obra bandeiriana.

Os poetas geralmente nascem como um Ford. Cada livro, outro poeta passado que lêem é um operário que lhes ajeita uma roda, carburador, molas. Afinal um mais irmão bota a gasolina. Então, o poeta sai andando, fom-fom! e escreve poemas seus. (...)

O Manuel da *Cinza das horas* ouve a conversa das visitas. As poesias relembram geralmente como idéia ou realização outros sujeitos. Fulano disse que. Sicrano fez isto. Alguns nomes aparecem. Sobretudo Antônio Nobre (a gasolina) que surge até *Ritmo dissoluto* (“Os Sinos”). O simbolismo e principalmente o pós-simbolismo envernizam o livro. (p.75 e 76)

[...]

Com o *Carnaval* Manuel se aprendeu vivendo. Mas, se assim me posso exprimir, o *Carnaval* é um Manuel prático, vivido, em função vital. Por isso afirmei que era uma exceção na obra do poeta. Depois é que sabido de si, Manuel possuído por Manuel, pôde voltar pro quarto e contemplar de janela as ruas de pobre destino. E nem um minuto mais se olhará no espelho. Só uma vez escutará a visita quotidiana de Anto para escrever “Os sinos”. O estado ativo do *Carnaval* desaparece também. O contemplativo continua. No conceito de Croce direi que o *Ritmo dissoluto* é mais arte que o Carnaval porque mais pura e solitário intuição a que não vem perturbar a penetração intrometida das participações interessadas. (p. 77 e 78)

Mário de Andrade não é o único a remarcar os traços simbolistas da obra de Bandeira e, em menor grau, os parnasianos existentes nessa fase inicial da produção poética. Como ele, também Emanuel de Moraes aponta essas características, citando como exemplo da influência parnasiana poemas de verso alexandrino como “Don Juan” e de traço simbolista, poemas como o soneto “A Antônio Nobre”. O crítico ainda ressalta a importância do Simbolismo para o fazer poético do poeta modernista.

Tem razão os antologistas quando selecionam êste [“A Antônio Nobre”] e outros poemas de *A Cinza das Horas* nas coletâneas do simbolismo. Todavia, o que importa na poesia de Manuel Bandeira não é a circunstância de haver sido em alguns casos tipicamente simbolista, mas o de haver se apropriado de processos da escola, dos recursos de metáfora, da adjetivação, da musicalidade e de suas liberdades, em suma do antiparnasianismo construtivo dos simbolistas, o que lhe deu equilíbrio para participar e transpor o convulsionamento da revolução modernista. (1962, p. 10)

O autor, portanto, dá a entender que as lições simbolistas apreendidas por Bandeira nessa fase inicial são de alguma forma incorporadas ao estilo próprio do autor, tendo sido de extrema importância para sua formação. Exemplo disso é a liberdade formal que o poeta vai conquistando cada vez mais em cada um de seus livros, afirmação facilmente comprovada ao abrirmos *Carnaval*, haja visto que o primeiro poema que encontramos é “Epígrafe”, um poema em prosa, e posteriormente vemos “Debussy” e “Sonho de uma Terça-Feira Gorda” obras compostas utilizando o chamado verso liberto, além do ácido “Os sapos” que constitui uma crítica ao parnasianismo e é, portanto, um dos poemas de destaque entre os modernistas que estavam, nesse ponto, preparando-se para a Semana de 22.

O espírito subversivo que começamos a ver em *Carnaval* mantém-se firme em *Ritmo dissoluto*, livro que seu autor considera uma obra de transição entre dois pontos de sua poesia, uma vez que caminha para a liberdade métrica e formal que seria atingida em *Libertinagem*.

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afirmação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso no ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. N’*O ritmo dissoluto* prossegui em certas experiências de *Carnaval*, como rimas toantes, mistura de versos brancos e versos rimados, versos livres em que ainda persiste certo ritmo de medida e rimados, coisa de que depois tomei horror. [...] (BANDEIRA, 2012, p.93)

A partir daqui já é possível notar o domínio que esse poeta exerce sobre o seu ofício, habilidade que empregará para conseguir a liberdade tão desejada. Tal traço torna-se ainda mais evidente com a leitura da correspondência trocada entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. A comunicação entre dois dos maiores nomes da nossa literatura modernista proporciona o conhecimento de mais do que pequenos acontecimentos da vida de cada qual, uma vez que boa parte de sua literatura epistolar é dedicada à discussão do fazer poético de ambos os autores, o que oferece ao leitor uma melhor compreensão de sua obra poética. O que apresentamos abaixo é justamente o processo de criação de um poema, conforme descrito pelo escritor pernambucano.

Tenho feito aqui algumas coisas, a que quero dar o título de *O ritmo dissoluto*. Mas vai saindo aos pouquinhos, como rolha podre. Veja esta impressão de melancolia e *spleen* a que por calculada sacanagem chamei “SONETO” (o soneto não é uma composição de 2 quartetos e 2 tercetos,

rimando o 1º, 4º, 5º e 8º versos, etc., etc. O essencial no soneto é um certo equilíbrio de estrofes, e eu fiz no meu poema, sentindo-o como um soneto e o distribuindo convenientemente para o realizar em massas rítmicas). (MORAES, 2001, p.86)

O poema do qual fala Bandeira veio mais tarde a se chamar “Noturno da Mosela” e à primeira vista em nada se assemelha a um soneto, apesar de apresentar as características que definem tal tipo de construção poética. O amplo conhecimento que possuía sobre os artifícios poéticos tradicionais - tais quais metrificação, acentuação, rimas, formas fixas - permitem ao poeta que as utilize da maneira que desejar, ora seguindo-as sem que haja modificações em seus padrões, ora manipulando-as para assim obter efeitos diversos.

O quarto livro de poemas do escritor pernambucano é considerado pelos críticos como o momento em que o autor atinge sua maturidade como poeta. A obra em questão é, segundo Emanuel de Moraes, dentre as produzidas por Bandeira, a que mais se enquadra nos preceitos do modernismo.

Verdade, porém, seja dita, que, ao contrário de *O Ritmo Dissoluto*, *Libertinagem* já é um todo relativamente à técnica e à estética do modernismo, e sente-se em todos os seus momentos, a firme deliberação do poeta em não fazer concessões a técnicas precedentes. É um livro em que Manuel Bandeira se mostra totalmente convencido do movimento que assistira se instalar e para êle contribuíra tanto como precursor quanto como animador. (1962, p. 134-135)

Para o crítico, além de tentar usar exclusivamente as técnicas formais de composição características do modernismo, há ainda uma mudança no tom desses textos, pois, ainda que realize críticas, como faz em “Os Sapos”, é apenas em *Libertinagem* que adota um tom declamatório que visa à revolução da linguagem, como em “Poética”.

Em seus livros seguintes, Bandeira parece libertar-se de todas as restrições e passa a utilizar qualquer técnica de composição a fim de conseguir o significado e efeito desejados, escrevendo poemas de versos livres e metrificadas, com rimas toantes ou consoantes, entre outras técnicas.

Nota-se pela comparação dos livros da nova fase com os anteriores, que eles são fundamentalmente diversos. Isso não quer dizer que tenha havido o abandono súbito de tudo quanto o poeta realizara em *O Ritmo Dissoluto* e *Libertinagem*. O que ressalta em sua obra de 30 até agora é a extrema liberdade. Já não apenas aquela liberdade de reação às formulações acadêmicas do parnasianismo, mas em relação à própria reação. A inspiração do poeta não encontrou mais limitações. (MORAES, 1962, p.194)

A liberdade encontrada pelo poeta nos livros que sucedem *Libertinagem* lhe permite experimentar novas formas de composição, como as inovações trazidas pelos concretistas, ou retomar formas antigas como a de cantigas medievais, ou ainda, misturar técnicas diversas para conseguir o efeito desejado.

A longevidade do escritor foi fator relevante ao permitir que Bandeira vivenciasse várias estéticas literárias. Lêdo Ivo e Emanuel de Moraes realizam um sintético panorama da obra do escritor, contemplando a dinâmica entre o verso tradicional metrificado e as formas livres de expressão artística:

E assim caminha Manuel Bandeira a sua extraordinária técnica por todas as seitas poéticas, adquirindo as principais tendências que se foram revelando, muitas vezes, neste ou naquele ponto, se mostrando um precursor na realização de formas que se fixariam entre as mais representativas das novas correntes. (MORAES, 1962, p. 196)

Retomando aqui o fio dos comentários sobre o sentido geral da obra poética de Manuel Bandeira, podemos afirmar que esta, exercida com uma ferrenha costumácia desde a adolescência até a velhice, reflete mais do que nenhuma outra a evolução da poesia brasileira neste meio século, evolução aliás da qual ele foi o mais influente e mais perfeito dos promotores. Só a sua lírica parnasiana e simbolista (tão pouco pesquisada, como se os críticos em geral a considerassem apenas os inícios promissores de um poeta, e não admitissem que possa existir uma perfeição artística dos vinte anos) bastaria para dar-lhe um renome comparável ao dos melhores poetas daquela época. Em sua obra está marcado, historicamente, o instante de rompimento com uma estética exclusiva do verso tradicional, e adesão ao chamado verso livre (“Carinho triste”, em *O Ritmo Dissoluto*) e ao movimento modernista. Estabelecida essa rutura, nasce a segunda fase de sua lírica, na qual o poeta se revelaria um dos maiores líricos da língua. Obra surpreendente, de um cunho pessoal insuperável, em que um poeta, embora servido por uma prática livresca respeitável e por um jogralismo estupendo, sabe manter-se galhardamente fiel a si mesmo – eis uma visão sumária da poesia de Manuel Bandeira. (IVO, 1955, p. 70)

A produção poética, realizada por Bandeira durante o advento das estéticas simbolista e parnasiana, é fundamental para a sua posterior adesão ao verso livre. Manuel Bandeira discute o fato na obra crítico-biográfica *Itinerário de Pasárgada*, ao descrever a tensão vivenciada, nesse momento, entre práticas equivocadas do verso livre, pautadas na escrita em prosa e posterior emprego da cesura e as experimentações de versos livres pautados em entonações diversas e consciência rítmica do verso. O conhecimento do verso tradicional foi fundamental para a experimentação e conhecimento da dinâmica do verso livre. Uma vez adquirida tal consciência, Bandeira conquistou, assim como outros poetas modernistas, a

possibilidade de praticar o verso metrificado e/ou o verso livre, de acordo com as necessidades de sua criação poética.

CAPÍTULO 2

O som, o ritmo, o método

O conceito de poesia foi objeto das considerações de muitos teóricos e poetas ao longo dos séculos. Sendo mutável, porque relacionada ao contexto e à produção literária de cada época, a poesia ora é explicada por meio de acepções generalizantes, ora bastante específicas. Manuel Bandeira, em “Poesia e verso” (MORAES, 1986), reúne um conjunto de definições de poesia que têm como ponto comum a generalização de procedimentos, o que pode conceituar tanto a poesia, como as outras artes. Por outro lado, a modernidade do século XIX passou a refletir sobre as especificidades da poesia, propondo conceitos singulares e teorias literárias do poema que promoveram a sistematização teórica do objeto poético. A matéria-prima desse objeto tão complexo, como o é a poesia, foi evidenciada por Mallarmé e outros poetas que afirmaram ser a palavra a essência do poema. O excerto de Valéry (2011, p. 216) anuncia a mudança de paradigma proposta pela modernidade:

O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível.) Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*”. (grifo do autor)

A especificidade da linguagem poética está no ponto de partida de nossas discussões. Importa a esta pesquisa a palavra em seu aspecto concreto e material. A palavra possui uma presença gráfica, quando fixada na página, e outra sonora, quando a leitura a libera para os estudos fono-prosódicos. Segundo Valéry, “Cada palavra é uma montagem instantânea de um *som* e de um *sentido*, sem qualquer relação entre eles.” (2011, p. 219). Apesar de concordar com Saussure sobre a arbitrariedade do signo, Valéry reconhece que a poesia rompe esta arbitrariedade ao gerar equivalências entre som e sentido. A cuidadosa seleção e ordenação das palavras no poema é responsável pela polissemia e pela motivação sonora do texto, sendo que o efeito combinatório de som e sentido, engendra o próprio ritmo poético, muitas vezes aproximado da música pela evidência do estrato fonológico do poema:

Resulta dessa análise que o valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido. (VALÉRY, 2011, p.222)

E, contudo, a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito. (VALÉRY, 2011, p. 223)

[...] o som e o sentido da palavra adquirem ou mantêm a mesma importância – o que está excluído dos hábitos da linguagem prática, bem como das necessidades da linguagem abstrata. (VALÉRY, 2011, p. 223)

A possível ligação entre som e sentido de uma palavra foi assunto de interesse de diversos críticos e teóricos da literatura, em especial a partir do momento em que a Linguística e os Estudos literários demonstraram interesses comuns, particularmente durante o desenvolvimento das pesquisas formalistas sobre o estudo dos fonemas e de suas articulações sonoras que compõem o estrato fônico do texto literário. Alfredo Bosi, importante crítico literário brasileiro, discute o tema chegando a posição semelhante à de Valéry.

Mesmo quando um signo linguístico nos parece mais colado à coisa (o que acontece, tantas vezes, na fala poética), *o que se dá é uma operação expressiva organizada em resposta à experiência vivida e, o quanto possível, análoga a um ou mais perfis dessa experiência*. Nessa operação o som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado. (BOSI, 2015, p. 62) (grifo do autor)

Ambos autores parecem concordar com a ideia de que não há uma relação intrínseca entre o som de uma palavra e seu sentido, no entanto ela pode ser estabelecida. Tal fenômeno é mais frequentemente perceptível em textos poéticos, nos quais o autor, na busca de infundir seu texto de significados e com o objetivo de conseguir suscitar no leitor um determinado efeito, é capaz de forjar uma ligação entre o significado e o significante.

No entanto, Alfredo Bosi parece levar essa ideia mais adiante, ao prever que o autor considere não apenas as suas experiências ao relacionar som e sentido, mas tenha consciência das possíveis experiências de seus leitores.

A consciência crítica e sensível sobre a poesia, e também sobre o outro, necessária para que tal feito seja realizado, foi discutida por Edgar Allan Poe, em seu famoso texto “The philosophy of composition”, em que Poe apresenta o processo de composição de sua obra-prima, o poema “O corvo”. Um dos textos mais conhecidos de Poe, este poema recebeu diversas traduções para o português, as quais foram analisadas por Haroldo de Campos, em “O texto-espelho (...)” que mostra especial preocupação com o que diz respeito à manutenção dos efeitos sonoros produzidos pelo autor americano nas versões traduzidas.

The length, the province, and the tone, being thus determined, I betook myself to ordinary induction, with the view of obtaining some artistic

piquancy which might serve me as a key-note in the construction of the poem- some pivot upon which the whole structure might turn. In carefully thinking over all the usual artistic effects- or more properly points, in the theatrical sense- I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the refrain. The universality of its employment sufficed to assure me of its intrinsic value, and spared me the necessity of submitting it to analysis. I considered it, however, with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to be in a primitive condition. As commonly used, the refrain, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone- both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity- of repetition. I resolved to diversify, and so heighten the effect, by adhering in general to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain- the refrain itself remaining for the most part, unvaried. (1965, p.423- 424)¹

Essa fala de Poe mostra-se interessante para o assunto em questão tanto pelas considerações acerca do refrão e da monotonia sonora, quanto pela descrição do processo de composição. Percebemos que o poeta compõe seu poema em uma ordem “inversa”, ou seja, considera primeiramente os aspectos técnicos capazes de gerar efeito artístico, para depois decidir qual som será empregado no refrão ou quais palavras que, contendo reiteração sonora, figurarão na obra. Assim, o poeta continua suas considerações:

[...]

The question now arose as to the character of the word. Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was of course a corollary, the refrain forming the close to each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt, and these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel in connection with r as the most producible consonant.

The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had pre-determined as the

¹ Estando assim determinados a extensão, a província e o tom, entreguei-me à indução normal, a fim de obter algum efeito artístico agudo que me pudesse servir de nota-chave na construção do poema, algum eixo sobre que toda a estrutura pudesse girar. Passando cuidadosamente em revista todos os efeitos artísticos usuais – ou mais propriamente, *situações*, no sentido teatral – não deixei de perceber de imediato que nenhum tinha sido tão universalmente empregado como o do *refrão*. A universalidade desse emprego bastou para me assegurar de seu valor intrínseco e evitou-me a necessidade de submetê-lo à análise. Considerei-o, contudo, em relação à sua suscetibilidade de aperfeiçoamento e vi logo que ainda se achava num estado primitivo. Como é comumente usado, o refrão poético ou estribilho não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som como na ideia. O prazer somente se extrai pelo sentido de identidade, de repetição. Resolvi fazer diversamente, e assim elevar o efeito, aderindo, em geral, à monotonia do som, porém continuamente variando na ideia; isto é, decidi produzir continuamente novos efeitos pela variação *da aplicação* do estribilho, permanecendo este, na maior parte das vezes, invariável. (Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado)

tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." In fact it was the very first which presented itself.(1965, p. 424)²

Com a leitura de “The philosophy of composition” percebemos que “O corvo” é um poema construído para atingir um objetivo, o de causar um certo efeito ou impressão no leitor. Buscando o sucesso de sua empreitada, o autor considera todas as opções que a poética pode lhe oferecer, visando à busca da maior expressividade do poema. O som desejado é, nesse caso, escolhido antes da palavra que será empregada no texto, adquirindo um significado, um propósito, antes mesmo de fazer parte de uma estrutura significativa. Esse fenômeno parece exemplificar o que Bosi e Valéry disseram acerca da relação que apenas o poeta é capaz de forjar entre som e sentido.

As pesquisas sobre a especificidade da literatura revelam que a poesia adquiriu autonomia em relação à música e a outras artes, fato que não fez com que os sons na poesia passassem a ser desconsiderados, mas que o nível sonoro passasse a ser estudado de maneira a refletir sobre os aspectos articulatórios dos fonemas em sua combinação com os demais sons do poema, atentando para as particularidades da palavra em sua função sintagmática e prosódica. Sobre isso, afirma Manuel Bandeira (2012, p.98):

Não creio, porém, que jamais a música tenha deixado a palavra ‘falar por si’, mesmo nos tempos do cantochão. É que por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente. Foi, pois, descabida presunção de poeta a de Mallarmé, respondendo a Debussy, quando este lhe comunicou ter escrito música para “*L’après-midi d’un faune*”: “*Je croyais y en avoir mis déjà assez*”. Tinha posto muita, com efeito, mas só e a bastante que um poeta pode pôr nos seus poemas: ritmo, literalmente, e figuradamente aqueles efeitos que correspondem de certo modo à orquestração na música – os timbres, por exemplo [...]

Em decorrência da distinção entre as artes, em especial no que diz respeito ao nível sonoro do poema, segundo Manuel Bandeira, devemos nos perguntar o que seria o ritmo

² Suscitou-se, então, a questão do caráter da palavra, Tendo-me inclinado por um refrão, a divisão do poema em estâncias surgia, naturalmente, como corolário, formando o refrão o fecho de cada estância. Não cabia dúvida de que tal fecho, para ter força devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada e tais considerações inevitavelmente me levaram ao *o* prolongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o *r*, como a consoante mais aproveitável.

Ficando assim determinado o som do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema. Em tal busca teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra *nevermore*. De fato, foi ela a primeira que se apresentou. (Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado)

poético e quais são os elementos do poema que o compõem. Para esse fim, partimos para uma discussão do conceito de ritmo por alguns teóricos.

Ao distinguir verso e prosa em seu celebrado livro *O arco e a lira*, o poeta e crítico literário mexicano, Octavio Paz, defende ser o ritmo um dos principais traços que caracterizam o poético: “[...] o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com ritmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que para a prosa ele não é essencial.” (PAZ, 2012, p. 74)

Iniciando suas considerações sobre o ritmo, Paz (2012, p.64) reafirma seu feitiço repetitivo, sendo sua intensidade dependente da velocidade de repetição de um som, e suas variações dependentes das combinações entre os sons e as pausas. No entanto, o crítico ressalta que tais tentativas de definição não passam de meros instrumentos de medida, para ele o ritmo vai além desses esquemas:

O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier “alguma coisa” que não sabemos nomear. Ele nos deixa em atitude de espera, sentimos que o ritmo é ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido.

Percebemos que uma das funções do ritmo é suscitar uma reação no ouvinte/leitor, ele tem o poder de provocar o choque, caso uma expectativa tenha sido criada e quebrada, de manter um indivíduo suspenso em um estado de ânimo à espera de algo que o libertará do cativeiro em que foi seduzido a entrar. Essa espera indica que o ritmo possui um sentido, um caminhar em direção a alguma coisa. Octavio Paz confere à poesia um caráter de refúgio, um “lugar” onde as palavras podem assumir novamente seu traço primordial: a ambiguidade, pois se encontram longe da praticidade cotidiana que fecha a palavra em único significado.

Boris Tomachevski (2013, p.177), no texto “Do verso”, publicado em *Teoria da literatura*, livro que reúne diversos escritos de importantes teóricos do formalismo russo, identifica um elemento que se mostra de grande importância para a percepção do ritmo, sendo ele o verso:

Tal fragmentação da língua poética em versos, em períodos de potência fônica comparável e, no limite, igual é, evidentemente, o traço específico da língua poética. Esses versos, ou para introduzir um novo termo, esses períodos discursivos equipotenciais, dão-nos por sua sucessão a impressão

de uma repetição organizada de séries semelhantes pela sonoridade, a impressão de um caráter “rítmico” ou “poético” do discurso. Percebemos séries isoláveis (versos) e é comparando-as que tomamos consciência da essência do fenômeno rítmico.

O teórico russo parte da ideia de que a poesia organiza o discurso em versos que se comportam como unidades rítmicas comparáveis. O verso metrificado, quando declamado com o propósito de ressaltar a sonoridade, marca nitidamente o ritmo idealizado pelo poeta, no entanto, segundo o autor, ao retirarmos a artificialidade dessa leitura e lermos o poema naturalmente, essa sonoridade será modificada sem extinguir-se. “O domínio do ritmo não é o da contagem. Está ligado não à escansão artificial, mas à pronúncia real. Não podemos ressaltar o ritmo porque, ao contrário do metro, ele não é ativo, mas passivo, não gera o verso, mas é gerado por ele.” (TOMACHEVSKI, 2013, p.178). Para esse teórico, mais do que ligado à simples escansão, o ritmo é gerado pela pronúncia, ou seja, apesar do metro e da escansão influenciarem a leitura do poema, e, portanto, sua sonoridade, as pausas, as escolhas fonéticas e fonológicas do leitor também exercem poder sobre o ritmo, sendo a sintaxe importante procedimento para a percepção rítmica do poema.

Seguindo a linha de pensamento de que o metro não é o único responsável pela sonoridade do poema, evocamos o teórico Ossip Brik, cujo texto “Ritmo e sintaxe”, também publicado em *Teoria da literatura* (2013), aborda os três níveis de um poema: o sonoro, o sintático e o semântico. Para este autor, o nível sintático influencia o sonoro e o semântico, e o mesmo acontece com outros níveis.

A primeira e a segunda imagem pecam pelo mesmo vício: ambas consideram o complexo rítmico e sintático como se fossem compostos de dois elementos e que um se submetesse ao outro. De fato, esses dois elementos não existem separadamente, mas aparecem simultaneamente, criam uma estrutura rítmica e semântica específica, tão diferente da língua falada quanto da sucessão transracional dos sons. (BRIK, 2013, p. 173)

Temos, portanto, uma relação simbiótica entre os níveis que compõem o poema, o que indica que todos devem ser considerados em uma análise.

Torna-se salutar registrar também a concepção de ritmo à luz das palavras de Antônio Candido, sendo este o último autor que abordaremos sobre a temática. Sua obra *Estudo analítico do poema* foi composta a partir do material preparado pelo autor para ministrar uma de suas disciplinas pertencentes ao curso de graduação em Letras, da Universidade de São Paulo (USP). Nele, o autor aborda os elementos do poema, sendo um deles o ritmo.

O crítico vai gradativamente construindo sua própria concepção de ritmo a partir de considerações que desenvolve ao longo do texto. Candido começa por defender que o ritmo, “Sob o aspecto mais geral, ele apareceria como uma espécie de princípio de ordem do universo [...]” (2006, p.67). Como sistema de organização do poema, o ritmo possui um elemento essencial para sua existência, o tempo. “Na verdade, devemos considerar o ritmo um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial.” (2006, p.67-68)

A linguagem está intimamente ligada ao tempo e não há nada mais natural que relacionar a ideia de ritmo à de sonoridade, como expressa Antonio Candido:

Ritmo é, pois, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada.

[...]

Mas se tentássemos por um esforço de abstração, imaginar quais os [elementos] que funcionam com maior importância na caracterização de um verso, chegaríamos provavelmente à conclusão de que é o ritmo. Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto sonoro que ampara todo o significado. (2006, p.69)

Percebemos, a partir das leituras citadas acima, que o ritmo é comumente definido como uma alternância de sonoridades ao longo tempo. Resta pensar quais são os elementos sonoros que contribuem para a composição rítmica do texto poético. Segundo Antônio Candido, “Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e subordinados ao fenômeno dominante do ritmo, que é justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas que são as sílabas e os pés.” (2006, p. 67)

Após realizar a leitura das considerações que esses quatro teóricos realizaram sobre o ritmo, percebemos que suas concepções desse elemento poético são complementares. Destarte, consideramos haver uma relação íntima entre ritmo e sentido, sendo que para que seja possível uma análise mais abrangente desse fenômeno, é preciso estudar além do metro os outros elementos sonoros presentes no texto, tais quais a rima, a aliteração, a assonância, pausas, sintaxe, entre outros, sem deixar de lado a realização sonora dos fonemas que uma possível leitura possa apresentar. Sendo assim, são esses os pilares teóricos sobre os quais construímos a base de nossa análise do ritmo em poemas de Manuel Bandeira, no desenvolvimento desta dissertação.

Resta, porém, discutir como essas ideias serão aplicadas ao estudo dos poemas que selecionamos. Por conseguinte, damos continuidade com uma descrição do método que utilizaremos para possibilitar o desenvolvimento do presente trabalho.

A análise de cada poema passará pelas etapas do comentário para situar o poema no contexto de produção, em seguida realizaremos a descrição dos componentes formais que ajudam a estruturar o ritmo do poema. Para isso, fizemos uso dos artifícios da versificação tradicional, mas também de conceitos apresentados por Cavalcanti Proença, na obra *Ritmo e poesia*. Faz-se necessário expandir um pouco mais a discussão sobre a obra desse crítico afim de tornar clara sua importância para o trabalho e a maneira como ela será utilizada.

Proença trabalha majoritariamente com os elementos formais que compõem um poema, destarte, para o desenvolvimento desse trabalho, fazemos uso especialmente de três conceitos expostos por ele, sendo eles o de células métricas, números distributivos (ND) e números representativos (NR). Com o propósito de tornar clara a maneira como serão realizadas nossas análises, trazemos a explicação desses termos como apresentados por Cavalcanti Proença seguindo-a de exemplos de aplicação em poemas analisados no decorrer da pesquisa.

As células métricas podem ser compostas por até quatro sílabas poéticas, devendo a primeira ou a última ser tônica, tal limitação é justificada pelo autor “em virtude da impossibilidade de enunciarmos mais de três átonos sem o apoio de uma tônica.” (PROENÇA, 1955, p.19). Dessa forma o verso a seguir, retirado do poema “Oração para aviadores”, contém duas células métricas, sendo a primeira ternária e a segunda possuindo quatro sílabas métricas.

San|ta| **Cl**a|ra,| cla|re|**ai**

Quanto aos números distributivos, Proença os define como “Indicando quais as sílabas acentuadas no corpo do verso, obteremos os Algarismos cujo conjunto será denominado por nós, ‘número distributivo’ pois dão conta da distribuição das tônicas.” (PROENÇA, 1955, p.22). Sendo assim, no verso acima temos ND 3-7, posto que esses Algarismos representam a posição das sílabas acentuadas no verso. Já os números representativos são obtidos “do ND, e correspondente aos intervalos entre as sílabas acentuadas.” (PROENÇA, 1955, p.23), assim, nesse verso, temos NR 3, 4.

A escolha pelos estudos desse crítico deve-se ao fato de que o método apresentado por ele pode ser aplicado a versos livres, bem como metrificados, englobando os mais diversos recursos empregados por Manuel Bandeira em seus poemas.

Apresentamos a seguir algumas das considerações feitas por Proença (1955) sobre o ritmo no verso livre.

As regras que pretendemos estabelecer para a métrica tradicional valem, até certo ponto, também para o verso livre. Isso, porque essa liberdade existe apenas para a associação de células métricas. Estas permanecem as mesmas, pois sua extensão repousa, como vimos, num motivo inalienável, isto é, nas possibilidades da voz humana. (p.96)

A divisão do verso em células métricas é o principal motivo que faz deste o método de análise mais adequado para a leitura que propomos, uma vez que elas nos possibilitam apreender as regularidades e mudanças rítmicas que ocorrem nos poemas de Bandeira, por permitirem a visualização da extensão das células métricas e, conseqüentemente, do intervalo existente entre uma tônica e outra.

A partir da escansão dos versos do texto a ser estudado, começamos a compreender a maneira como o ritmo é construído no mesmo, sendo a escansão tomada como um portal que nos permitiu adentrar níveis estruturais mais profundos, tais quais as relações entre sílabas acentuadas e os sons reiterados em posição tônica, bem como dois dos conceitos presentes em *Ritmo e poesia* que nos interessam: os números distributivos (ND) e os números representativos (NR).

Passada essa etapa inicial, voltamos nosso olhar para outros elementos sonoros, como rimas, aliterações, assonâncias, entre outros. Nesse ponto, mantemos sempre em mente os ensinamentos de Jakobson em relação à repetição de determinados sons em um texto poético.

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexo interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa, conforme o assinalou Hymes na sua estimulante comunicação. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma "corrente subjacente de significado", para usar a pitoresca expressão de Poe." (JAKOBSON, 2003, p. 153)

Sob a luz das ideias de Jakobson, concernentes aos sons e sua relevância para o poema, prestamos especial atenção aos fonemas frequentemente empregados na obra. Retomando as considerações de Tomachevski, previamente mencionadas neste capítulo, ressaltamos que a análise dos sons será feita de maneira a levar em conta uma possível enunciação do texto, o que nos leva ao campo da fonética e da fonologia para possibilitar a compreensão dos traços particulares de cada fonema e relevantes para a compreensão do ritmo do poema.

Para viabilizar tal proposição, tomamos por base o texto “Fonética”, de Luís Carlos Cagliari e Gladis Massini-Cagliari, em especial suas observações sobre as características articulatórias dos fonemas e as possíveis realizações de cada um deles.

A citação realizada anteriormente, do texto “Linguística e poética” de Jakobson, levamos à última etapa de nosso estudo: o estabelecimento das relações entre som e sentido. Agrupamos todo o conhecimento adquirido na investigação formal, para melhor compreender o nível semântico do poema, e enriquecer nosso estudo.

Sendo assim, propomos um método de estudo do texto poético que seja capaz de mostrar o funcionamento rítmico do poema e esclarecer as relações estabelecidas por Manuel Bandeira entre sua poesia e a literatura oral brasileira. Contudo, conquanto o foco de nosso trabalho seja o estudo do ritmo, realizar análises que visem apenas ao levantamento de dados relativos à construção do poema não faria jus à grandiosidade desse poeta modernista, além de ser contrário à concepção de ritmo que apresentamos. Portanto, o estudo dos estratos sintáticos e semânticos dos poemas e a compreensão do mecanismo de funcionamento dos gêneros poéticos da literatura oral são fundamentos da pesquisa.

Ressaltamos ainda que a escansão mostrada durante as análises é apenas uma das diversas possibilidades a que se abre um poema, já que, como afirma Tomachevsky, o ritmo, ao contrário do metro, é passivo, ou seja, depende de uma enunciação para realizar-se, sendo elemento dinâmico e fortemente ligado à pluralidade prosódica.

CAPÍTULO 3

Literatura e oralidade

O primeiro contato que uma pessoa tem com a literatura ocorre geralmente durante a infância, num momento em que, não sabendo ainda ler e escrever, é exposta a diversas cantigas e histórias de origem popular oral. Tais textos estão presentes nos mais variados lugares frequentados pelas crianças: em suas casas, local em que os pais as colocam para dormir, cantam-lhes um acalanto; na escola, onde a professora ensina-lhes versinhos rimados que são posteriormente cantados com os amigos, nas brincadeiras de roda.

Todos esses textos são transmitidos de geração a geração, de pais para filhos e netos e assim sucessivamente, de maneira que essas obras fazem parte da herança cultural de todos os povos. Sendo assim, elas não apenas servem como uma brincadeira, mas caracterizam um indivíduo em sua relação com a sociedade e sua cultura.

Manuel Bandeira, na autobiografia *Itinerário de Pasárgada* (2012), narra um episódio que contribui não apenas para sua formação como escritor, como também para sua identidade cultural, sendo este o primeiro contato que o poeta teve com o verso, proveniente de textos de origem popular, apresentados pelo pai:

O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos. Pelo menos me lembro nitidamente do sobrosso que me causava a cantiga da menina enterrada viva no conto “A madrasta”:

[...]

Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como “Roseira, dá-me uma rosa”, “O anel que tu me deste”, “Bão, balalão, senhor capitão”, “Mas para que tanto sofrimento”. Falo destas porque as utilizei em poemas. E também as trovas populares, coplas de zarzuelas, *couplets* de operetas francesas, enfim versos de toda sorte que me ensinava meu pai. (BANDEIRA, M. 2012, p.26)

Todos esses textos e as experiências que viveu em sua infância são resgatadas em sua obra, fato que se torna claro ao lermos poemas como “Anel de vidro” e “Na rua do Sabão”, em que são retomadas as cantigas de roda que construíram o período formativo não apenas do poeta, mas também de várias gerações de brasileiros. Estrelam em seus textos as personalidades que fizeram parte de sua vida e as festas das quais participou, como acontece

em “Profundamente” e no belíssimo e muitíssimo aclamado pela crítica “Evocação de Recife”.

Conquanto o conhecimento desses textos seja indispensável para a forma como Bandeira faz poesia, não podemos atribuir apenas a isso a escolha do poeta de fazer uso da tradição popular brasileira em seus textos, por isso, tentaremos mostrar as possíveis causas do estabelecimento do diálogo do poeta com textos da literatura popular.

Mencionamos, em capítulo anterior, que o escritor pernambucano, no início de sua carreira, escreveu versos de acordo com os preceitos de duas escolas literárias anteriores ao Modernismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. Dentre elas, esta última é a mais relevante, visto que alguns recursos característicos do Simbolismo adquirem permanência em sua obra. A correspondência trocada entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade é, senão chave para a compreensão da obra desses poetas, ao menos uma porta de entrada para a mente e as leituras desses grandes mestres. Dentre os escritores mencionados por eles, encontra-se Jules Laforgue, poeta simbolista francês que, segundo Flávia Togni do Lago (2012, p. 30), segue a vertente “coloquial-irônica” do movimento simbolista:

Vale mencionar ainda que o Simbolismo teve, na verdade, duas vertentes. Uma delas, a “coloquial-irônica”, segundo denominação de Edmund Wilson, é representada por Laforgue e Corbière e é menos estudada. Para Michel Hamburger (2007), estes dois escritores atualizam em seus poemas a obra inicial de Rimbaud e, ao mesmo tempo, o *spleen* e o *idéal* de Baudelaire. Diferentemente da vertente “sério-estética” do Simbolismo, descrita anteriormente, os “coloquiais-irônicos” não visavam dar um sentido mais puro às palavras: ao contrário, pretendiam provocar o confronto entre as torres de marfim e a sociedade *fin de siècle*, porque se preocupavam com o cotidiano e o tematizavam.

É possível notar pontos de encontro entre as obras de Bandeira e Laforgue, sendo exatamente essa a temática da qual trata Lago em sua dissertação. Vemos, então, que as temáticas e a linguagem selecionadas pelo poeta já possuem a tendência de se voltarem para a vida comum, os acontecimentos corriqueiros e, mesmo, o modo de falar das pessoas que vivem essas situações diariamente. Portanto, não constitui grande surpresa que ambos os autores dialogassem diretamente com a tradição popular trazendo para o âmbito de suas obras gêneros textuais de origem popular, como faz Laforgue em *Les Complaintes* e Manuel Bandeira em vários de seus textos distribuídos por toda a sua produção poética.

Outro poeta que está “ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes populares” (BAKHTIN, 2010 p.2) é Rabelais, poeta francês do século XVI, que Bandeira

revela conhecer ao mencionar uma de suas principais personagens no poema “Acalanto para mães que perderam o seu menino”. A obra desse escritor é conhecida por sua dificuldade de leitura, posto que dialoga com a tradição popular ligada ao riso e suas formas que, segundo Bakhtin, “constituem o campo menos estudado da criação popular.” (2010, p.3) Sobre esse diálogo, Michelet afirma que “Rabelais recolheu sabedoria na *corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos.*” (apud BAKHTIN, 2010, p.1). Uma afirmação de Bakhtin, acerca da obra de Rabelais, é digna de atenção por parecer aplicável à obra de poetas modernistas.

É também esse caráter popular que explica “o aspecto não-literário” de Rabelais, isto é, sua resistência ao ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até os nossos dias, independentemente das variações que o seu conteúdo tenha sofrido. Rabelais recusou esses moldes muito mais categoricamente do que Shakespeare ou Cervantes, os quais se limitaram a evitar os cânones clássicos mais ou menos estreitos de sua época. (p.2)

A resistência a ajustar-se ao cânone de que fala Bakhtin faz lembrar o que acontece no século XX com os modernistas. Afinal, nesses poetas existe o desejo de quebrar com as regras de composição poética que a métrica tradicional há anos impunha, assim como em Rabelais havia o desejo de resistir “ao ajustar-se aos cânones e regras da arte literária” que ditavam, no século XVI, o modo de escrita dos textos literários. Manuel Bandeira, em sua *Apresentação da poesia brasileira* (2011, p.155), afirma:

Os modernistas introduziram em nossa poesia o verso livre, procuraram exprimir-se numa linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, menos adstrita ao vocabulário e à sintaxe clássica portuguesa. Ousaram alargar o campo poético, estendendo-se aos aspectos mais prosaicos da vida, como já o tinha feito ao tempo do romantismo de Álvares de Azevedo. Movimento a princípio mais destrutivo e bem caracterizado pelas novidades de forma, assumiu mais tarde cor acentuadamente nacional, buscando interpretar artisticamente o presente e o passado brasileiro, sem esquecer o elemento negro entrado em nossa formação.

Sendo assim, o desejo de trazer para o âmbito literário elementos mais prosaicos está presente em Rabelais e nos projetos estéticos de modernistas, cada qual com suas particularidades e sua própria maneira de fazer poesia, mas mantendo o elemento popular em comum, já que mesmo com finalidades distintas, alguns poetas adotaram o diálogo com a cultura e a literatura popular no âmbito de suas poesias.

Além de Manuel Bandeira, Mário de Andrade é outra voz relevante para o estudo da literatura popular e sua presença no Modernismo, visto que publicou diversos livros sobre poesia, música e folclore brasileiros, tais quais *Dicionário musical brasileiro*, *Ensaio sobre a música brasileira*, *Ensaio sobre o folclore brasileiro*, os quais trazem registrada quantidade significativa de cantigas, música, lendas e histórias populares combinadas e utilizadas para dar corpo à sua criação literária.

Tendo em mente a grande quantidade de leituras que Bandeira tinha de poetas que traziam a literatura popular para o âmbito de suas obras, e de ter escrito partindo de preceitos da vertente coloquial-irônica simbolista, não é de se espantar que tais traços apareçam, também, em sua obra. Resta-nos investigar de que maneira o autor de “Vou-me embora pra Pasárgada” trabalha esse diálogo dentro de sua poética. No entanto, para que isso seja possível, é necessário primeiramente entender a concepção de literatura popular com a qual trabalhamos, sendo assim trazemos algumas considerações de Luís da Câmara Cascudo sobre o assunto.

O crítico inicia o primeiro capítulo de sua obra explicitando em que consiste a literatura oral, considerações que por serem de extrema importância para nós, reproduzimos aqui:

A denominação é de 1881. Criou-a Paul Sébillot com a sua *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*. Definiu-a, porém, muito depois. “Littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires.”

Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo. (CASCUDO, 1984, p.23)

Fica claro a partir da fala de Câmara Cascudo que essa literatura está intimamente ligada à cultura de um povo, posto que se mantém viva através da oralidade, sendo conhecida por uma sociedade a despeito de seu domínio da linguagem escrita. Afinal, apesar de existirem diversas coletâneas cuja proposta é justamente a de registrar esses textos, essas permanecem majoritariamente obras de consulta dentro do universo acadêmico, não chegando à vida cotidiana da população que continua a disseminar esses textos da maneira tradicional.

Ter a oralidade como principal maneira de permanência desses textos populares faz com que eles adquiram uma característica que deve ser comentada: a ocorrência de pequenas

alterações textuais, reconhecidas na disseminação oral em cada região do país ou, até mesmo, de pessoa para pessoa. Isso faz com que o ritmo desses textos adquira nova importância, pois estudos revelam que ele se mantém constante, independentemente de qualquer mudança lexical que possa ocorrer de uma versão para outra. O ritmo é sustentado pela melodia da cantiga. Prova disso é existirem textos apropriados de outras línguas, como o francês, em que a letra não possui qualquer significado semântico, atendo-se mais à reprodução do ritmo da cantiga original, o que leva Cascudo a afirmar que, nessa literatura oral, “O ‘motivo’ é apenas o ritmo.” (1984, p.84). Para exemplificar as alterações que ocorrem de uma região para outra, citamos duas variantes da cantiga “Boi da cara preta”, como registradas por Veríssimo de Melo (1981, p. 30-31)

O Cônego Amâncio Ramalho, a nosso pedido, recolheu vários acalantos no Estado [Rio Grande do Norte], inclusive o tão conhecido da interpretação do cantor Dorival Caymmi:

Boi, boi, boi
Da carinha preta;
Pega essa menina
Que tem medo de careta.

Rodrigues de Carvalho anotou variante paraibana:

« Boi, boi,
Boi do Piauí,
Pega este menino
Que não quer dormir. »

Por mais distintos que sejam lexicalmente, o ritmo em ambos é bastante semelhante, percebemos uma predileção por redondilhas menores com acentuação na terceira e na quinta, mesmo que para isso tenhamos que deslocar a acentuação natural da palavra, como ocorre no verso “Pe-gaes-sa-me-ni-na”. As maiores diferenças, encontram-se no primeiro e no último versos das cantigas, sendo esses mais extensos naquela registrada por Amâncio Carvalho. No entanto, tais distinções não impedem que o ritmo seja mantido pela melodia normalmente associada a eles.

Tal qual a nossa herança cultural, composta da mistura de costumes e artes dos diversos povos que se estabeleceram aqui, também os textos de nossa literatura oral provêm da combinação de pelo menos três fontes distintas, sendo elas: a indígena, a africana e a portuguesa.

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória de uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, histórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já

longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar. (CASCUDO, 1984, p. 29)

Cascudo afirma que, dentre elas, uma se destaca, contribuindo com uma maior parcela para a formação dessa literatura. Tal parcela corresponde à que foi trazida pelos europeus, fato que pode ser explicado da mesma forma que a adoção da língua portuguesa como a oficial do país: por estarem em posição de poder, os costumes europeus foram preservados e incentivados, coisa que não acontecia com as demais culturas.

O português deu o contingente maior. Era vértice de ângulo cultural, o mais forte e também um índice de influências étnicas e psicológicas. Espalhou, pelas águas indígenas e negras, não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provençais, na primeira linha da projeção mental. [...]

Todas essas influências, pesquisadas, somem-se numa escuridão de séculos através de povos e civilizações, num enovelado alucinante de convergências, coincidências, presenças, influências, persistências folclóricas. (CASCUDO, 1984, p. 29-30)

A partir dessas considerações, podemos notar um fato importante sobre a literatura popular: ao encerrar em si mesma tantas influências deglutidas ao longo dos séculos e não possuir autoria, a literatura popular reflete o processo de formação cultural de diversos povos. Porém, essa é uma faca de dois gumes, já que tais obras estão na base da formação do indivíduo que acaba por carregar consigo a história de seu povo “escondida” nesses textos, mesmo que dela não tenha conhecimento consciente. Tal caráter formativo é também remarcado por Cascudo (1984, p.85):

Toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha.

A finalidade não é distrair ou provocar sono às crianças, mas doutrinar, pondo ao alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos, historietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside à organização do grupo.

Antes de passarmos para a análise do *corpus* selecionado, é relevante trazer para discussão um último apontamento de Luis da Camara Cascudo acerca das fontes da literatura oral:

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda,

danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é a reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Mago e os Doze Pares de França*, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta*, ou mesmo criações do gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto.

[...]

Com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à literatura oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Serão depressa absorvidos nas águas da improvisação popular, assimilados na poética dos desafios, dos versos, nome vulgar das quadras nos sertões do Brasil. (1984, p.23-24)

Nota-se que o crítico cita duas fontes distintas para a literatura popular, sendo a primeira as cantigas, rondas infantis, parlendas, dentre outros tipos de produção que são tipicamente populares, sem qualquer indicação de autoria ou de seu momento de produção e popularização, o que também as colocaria sob o manto do folclore. Já a segunda fonte da literatura popular são histórias famosas, anteriormente publicadas em folhetos, ou mesmo aquelas que constituem livros cujas histórias são conhecidas, a despeito da leitura da obra. Nesse caso, acontece a apropriação popular dessas histórias, havendo recriações dos enredos sob a forma de poemas, desafios, etc.

Sendo assim, percebemos dois movimentos possíveis dentro da literatura oral, o primeiro é referente aos textos originalmente orais e, posteriormente, registrados na escrita a fim de fazerem parte de antologias e, o segundo tem origem na escrita para depois se tornar matéria de poemas e contos de caráter oral.

Na obra de Manuel Bandeira, encontramos poemas que dialogam com a primeira fonte da produção popular oral, sendo que nos valem de alguns deles para análise neste trabalho de pesquisa. A fim de delimitar um *corpus* de estudo, selecionamos os textos do poeta que dialogam com acalantos, orações e cantigas infantis. Estes poemas serão lidos mantendo-se em mente as considerações de Camara Cascudo que apresentamos neste capítulo, tais quais a constância rítmica, característica de poemas orais, o aspecto doutrinário e a mistura de fontes e culturas.

CAPÍTULO 4

As cantigas se fazem presentes

Os dois poemas que estudaremos nesse capítulo fazem parte de momentos distintos da produção do poeta. O primeiro poema analisado é também o primeiro em relação à ordem de publicação dos dois textos na obra poética de Bandeira. “Na rua do Sabão” é um poema publicado no terceiro volume de poemas do poeta modernista, *O ritmo dissoluto*, momento em que o autor experimentava o verso livre e sua escrita passava por uma transformação, processo que culminaria na publicação de *Libertinagem*, em 1930, considerado o livro de maturidade do escritor.

O segundo texto que estudamos pertence a um momento posterior, no conjunto da obra de Manuel Bandeira. Publicado em *Mafuá do Malungo*, de 1948, “Sapo-cururu” surge em um momento em que o poeta alcançou voz consoante com a produção poética de sua época. Uma característica partilhada por ambos os textos é a presença da citação, ou mesmo da apropriação, de cantigas da tradição oral brasileira.

Não nos interessa nesse momento classificar as cantigas com as quais Bandeira estabelece intertextualidade, sendo elas parlendas, cantigas de roda, acalantos, entre outras, uma vez que ao citar as cantigas dentro de seu próprio texto, o autor nos fornece o material necessário para comparação entre sua obra autoral e a de caráter popular. Ressaltamos, porém, a importância que possui o ritmo para as cantigas populares a partir de uma observação realizada por Luís da Câmara Cascudo.

Numa outra ronda, muito popular igualmente, a *Matatira*, o sr. Martinz de Aguiar sugere o refrão *matatira* com semelhanças ao *ma tant'lire, lire, lire*. A variante cearense diz: - No salão dancei, que o sr. Mozart Pinto atribui a *nous allons danser*. E na ronda Demavê, com o estribilho, demavê-mavê mavê (no Rio Grande do Norte cantam demavê-mavê-mavê), este não será uma acomodação do *je m'en vais, m'en vais, m'en; je m'en vais d'ici*, escreve o sr. Martinz de Aguiar. (1984, p.55)

Percebemos, a partir da comparação das cantigas brasileiras com as expressões e frases resultantes da presença da cultura francesa no Brasil, à qual a citação credita a origem de algumas cantigas populares brasileiras que, para manter a musicalidade característica de cada expressão, a reprodução sonora aproxima-se do que nos é familiar, em questões

linguísticas, sendo que, nesses casos, o som suplanta o sentido. Fica evidente, portanto, que o som apresenta extrema importância para esse tipo de cantiga, sendo que para conservá-la, chega-se até mesmo a sacrificar a compreensão das mesmas, optando-se por “criar” novas palavras, cujo único propósito é imitar o som original.

Tendo isso em mente, damos início ao estudo dos poemas de Manuel Bandeira que trazem em sua tessitura versos das cantigas populares.

4.1. “Na rua do Sabão”: a figuratividade e o icônico

Em “Na rua do Sabão”, poema publicado em *O ritmo dissoluto*, terceiro livro de poemas de Bandeira, o autor nos conta a história de um menino tísico que faz um balãozinho de papel para soltar durante uma festa junina, prática comum na tradição popular dessas festas. No entanto, o balão encontra resistência ao ascender, vinda tanto de uma dificuldade própria em ganhar fôlego, quanto das pessoas da rua do Sabão que torcem para que ele caia, ao coro de “Cai cai balão”. Temos já aqui apresentadas as duas partes que se encontram em conflito durante o desenvolvimento do texto, de um lado o balão e seu criador e de outro as crianças da rua do Sabão que clamam por seu fracasso.

Vejamos abaixo o poema transcrito integralmente afim de apreender melhor seu ritmo.

Na Rua do Sabão

Cai cai balão

Cai cai balão

Na Rua do Sabão!

O que me custou arranjar aquele balãozinho de papel!

Quem fez foi o filho da lavadeira.

Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.

Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...

Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
 Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
 A molecada da Rua do Sabão
 Gritava com maldade:
 Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam.

E foi subindo...
 para longe...
 serenamente...
 Como se enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!
 A molecada salteou-o com atiradeiras
 assobios
 apupos
 pedradas.
 Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais

Ele foi subindo...
 muito serenamente...
 para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.
 Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto.

Tendo sido composto por 31 versos livres e brancos, o poema tem início com os versos da cantiga popular:

Cai cai balão
 Cai cai balão
 Na rua do Sabão

Tais versos, tão representativos do cotidiano e da tradição popular brasileira, foram tantas vezes repetidos que se torna difícil lê-los com qualquer outra entonação que não aquela atribuída à cantiga em sua versão cantada. Isso intensifica a surpresa do leitor que, após se envolver com a sonoridade e memória dos versos da cantiga, depara-se com um trecho claramente narrativo. A estrofe responsável por essa violenta quebra de expectativa do leitor apresenta o menino responsável pela criação do balãozinho e seu processo de composição:

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
 Quem fez foi o filho da lavadeira.
 Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
 Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos

[oblongos...

Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Vale lembrar que como afirma Rosenfeld (1985) uma obra literária raramente é puramente lírica, dramática ou épica. Sendo a narratividade e a construção de personagens – características de extrema importância na estrofe acima – alguns dos elementos apontados pelo crítico como indicativos de uma obra em que há a mistura de gêneros literários.

Sendo apenas expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (o Eu lírico que se exprime), nem outros personagens, embora naturalmente possam ser evocados ou recordados deuses ou seres humanos, de acordo com o tipo do poema. Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e de seus traços; pureza absoluta que nenhum poema real talvez jamais atinja. (p. 22 e 23)

Apesar de terem sido construídos a partir de uma combinação de ritmo binário e ternário – que constituem a composição dos versos da cantiga e figuram na composição do poema todo – alguns recursos característicos da narratividade, como os pronomes relativos e, especialmente, os verbos no pretérito fazem com que os três primeiros versos da estrofe adquiram um ritmo notavelmente mais próximo da prosa, assumindo o caráter narrativo pelo emprego do passado, pois conforme Benveniste (2005), em *Problemas de linguística geral I*:

A enunciação histórica comporta três tempos: o aoristo (= *passé simple* ou *passé défini*), o imperfeito (incluindo-se a forma em *-rait* dita condicional) e o mais-que-perfeito. Acessoriamente, de maneira limitada, um tempo

perifrástico substituto de futuro, a que chamamos *prospectivo*. O presente é excluído, à excessão – muito rara – de um presente intemporal como o “presente de definição”. (p.262)

[...]

Não há nenhuma razão para que [os tempos verbais] mudem enquanto durar a narrativa histórica, e não há, aliás, nenhuma razão para que esta se detenha, uma vez que se pode imaginar todo o passado do mundo como uma narrativa contínua e que se construiria inteiramente sobre essa tripla relação temporal: aoristo, imperfeito, mais-que-perfeito. (p. 266)

Outro elemento que aproxima esses versos da prosa é seu conteúdo, temos aqui um relato dos atos que levaram à criação do balão e também a apresentação de um personagem, cuja criação constitui um feito admirável por parte do autor, uma vez que consegue conceder ao menino alto grau de humanidade com pouquíssimas palavras.

Sobre a construção de personagens é interessante retomarmos as palavras de T.S. Eliot (1991, p.128-129), em “As três vozes da poesia”, que tece considerações sobre o aspecto dramático de certos poemas.

O autor pode colocar nesse personagem, além de outros atributos, algum traço que lhe pertence, alguma forma ou fraqueza, alguma tendência à brutalidade ou à indecisão, ou mesmo alguma excentricidade que descobriu em si próprio. Algo que talvez jamais realizou em sua própria vida, algo que talvez aqueles que melhor o conhecem podem ignorar, algo cuja transmissão não se restringe às personagens do mesmo temperamento, da mesma idade e, menos ainda, do mesmo sexo. Cada parcela de si que o autor concede a uma personagem pode constituir o germe a partir do qual a vida dessa personagem se desenvolve.

A sugestão de Eliot de partilha de traços pessoais entre autor e personagem para construção de vozes verossímeis e coesas permite afirmar que Bandeira caracteriza o menino como uma criança comum, vinda de uma família humilde e possuidora de uma doença nada incomum no início do século XX, momento de escritura do poema. No entanto, essa doença é partilhada pelo poeta, que além desse fato, divide com o menino o poder criador. Essas similitudes nos levam a questionar se os objetos criados pelo poeta e pelo menino também apresentam semelhanças entre si, questão metapoética que retomaremos adiante.

A análise dos versos do poema acima citados, revela que o verso de número quatro – “Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...” - destoa dos demais por apresentar um ritmo mais cadenciado e, portanto, mais poético. Voltando nosso

olhar para o intervalo entre as sílabas acentuadas neste verso 2, 2, 2/ 2, 3/ 2, 2, 3, sendo que as barras representam as pausas prosódicas realizadas no verso, percebemos nelas uma maior regularidade na acentuação, efeito proporcionado também pelas pausas que dividem o verso de dezenove sílabas poéticas em segmentos menores. Além dos artifícios métricos, há a assonância em /o/, vogal alta e arredondada e a aliteração em “k” e “g”, sendo ambas consoantes oclusivas. São esses os recursos que nos fazem perceber uma aproximação maior do ritmo desse verso àquele mais cadenciado, tradicionalmente associado ao gênero lírico.

Algo similar acontece no verso seguinte, que fecha a estrofe. A combinação do ritmo binário e ternário se faz de maneira menos regular quando comparada com a do verso anterior, no entanto, percebemos a assonância em “o” como antes, mantendo a predileção pelo uso de consoantes oclusivas, como é o caso de “k”, “p” e “b”. Esses dados tornam-se especialmente interessantes ao contemplarmos o conteúdo semântico desses versos, que se referem ao processo de criação do balãozinho. A assonância em “o” iconiza a feitura do balão que vai se concretizando neste arredondamento sonoro da vogal. Sua localização alta, no aparelho fonador, indica o êxito futuro do balão a ascender.

Pensamos essas mudanças rítmicas, não de maneira isolada, considerando apenas o som como passível de descrição e análise, mas de modo a relacionar os efeitos obtidos pelo nível sonoro do poema e seu teor semântico, em concordância com as considerações de Jakobson.

Os últimos dois versos da estrofe oferecem uma maior aproximação entre o objeto descrito e a poesia. Isso permite interpretar o poema como metapoético, já que o balãozinho pode ser visto como uma metáfora da poesia, dado o alto grau de poeticidade presente nos versos que o descrevem. Sendo assim, não é incomum encontrar em textos literários ideias abstratas apresentadas a partir de figuras, para tornar mais imagética e palpável a discussão de um tema que é, para muitos, complexo e distante de sua realidade imediata.

Continuemos a leitura do poema destacando o aspecto metapoético do texto. A terceira estrofe da obra, com apenas um verso, descreve de maneira bastante imagética o momento em que o objeto começa a subir ao céu.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

O verso acima pode ser segmentado em duas partes, prevendo uma pausa tanto pelo sinal gráfico que indica uma interrupção, quanto por seu conteúdo semântico, já que o primeiro segmento constitui a narração de uma ação (Ei-lo agora que sobe) e o segundo a descrição do balãozinho visto no céu. Ritmicamente, temos no primeiro segmento o intervalo silábico 1, 2, 3 entre as tônicas e assonância em “ó”, e no seguinte, a predominância do ritmo binário intercalado com o ternário - 2, 2, 3, 3, 2, 2 – além da recorrência de sons fricativos como “z” e “s”, da oclusiva “k” e da recorrência de vogais nasalizadas, artifícios esses que, assim como nos versos anteriores, conferem ao verso uma proximidade maior com o ritmo cadenciado da poesia. Interessante observar que as células métricas com três sílabas poéticas estão cercadas pelas células binárias tal qual a escuridão envolve o balão, o que parece aludir à opressão que o objeto sofre por parte das crianças. Metaforicamente, este momento seria também a representação da opressão sofrida pela poesia e, por extensão, pelo poeta, por parte do povo brasileiro, no poema representado pelo canto das crianças da rua do Sabão.

O segundo segmento do verso compõe uma imagem marcada por contrastes que se tornam bastante significativos, dada a simbologia deles. O balão, carregando a chama que lhe permite ascender, é um pequeno ponto de luz contra a escura imensidão do céu. Luz e trevas encontram-se em um embate no poema, assim como têm estado por séculos. Assim, o balãozinho transforma o céu escuro, tocando-o e iluminando-o, assim o poema transforma a mente de seu leitor, tocando-a e iluminando-a.

Todavia, sua subida não acontece de imediato, existem obstáculos para o balão, sendo um deles sua própria dificuldade para criar fôlego e ascender, como vemos nos dois primeiros versos da quarta estrofe do poema.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.

O primeiro verso dessa estrofe é marcado por irregularidade acentual e pela ocorrência incomum na poesia, do encontro de duas tônicas em “cri-**ar-fô**-le-go” (grifo nas tônicas), o que faz deste um verso duro, com acentuação intervalar 3, 2, 3 e 1 sílabas poéticas. O ritmo vai gradualmente se regularizando conforme ocorre a ascensão do balãozinho, sendo que o intervalo entre as acentuadas no segundo verso pode ser representado da seguinte maneira: 2/3, 3, 3, 3, ainda interessante notar que nesse verso a vogal baixa e não arredonda /a/ aparece em posição tônica intercaladamente com a vogal fechada e arredondada /o/, representando iconicamente a instabilidade do voo do balão através da frequente e aparente movimentação enunciativa exigida pela escolha vocabular.

Se o primeiro dos obstáculos encontrados pelo balãozinho é parte de uma limitação própria, inerente ao ser, transmitida pelo criador no momento da criação, o segundo obstáculo parte de um elemento externo a ele, as crianças da rua do Sabão que, em coro, bradam pelo seu fracasso.

A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

No início do poema, os versos da cantiga popular vinham citados sem qualquer referência a seu (s) enunciador (res). Aqui, no entanto, esse coro é registrado pelo poeta em discurso direto, dando voz a seus personagens. Recorremos novamente a T.S. Eliot (1991, p. 122) e a seus pensamentos, sobre o que diz respeito às três vozes poéticas.

A primeira voz é a do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém. A segunda voz é a voz do poeta ao dirigir-se a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira voz é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quando está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária.

Parece-nos que o que encontramos nesses versos é um exemplo da terceira voz descrita por Eliot. O autor cria personagens que darão voz a alguns de seus versos. Nesse caso, a “fala” das crianças não é constituída por um verso de autoria do escritor, e sim por palavras oriundas da tradição popular, que perderam seus traços autorais e foram reivindicadas pelo povo. A partir disso, o poeta consegue presentificar, no poema, o povo brasileiro, ali representados pelas crianças que aparecem como o coletivo “molecada” e repetem versos que já estiveram na boca dos brasileiros por muito tempo. Isso contribui para a leitura metafórica e metapoética da voz das crianças como representativa da voz da população brasileira, conforme propusemos alhures.

Do ponto de vista rítmico, temos a predominância de células métricas binárias com a presença de ternárias, veja-se (2), 2, 3, 3 no primeiro verso, 2, (2), 2 e 2, 2 no segundo e terceiro versos respectivamente. Mantém-se, portanto, o mesmo padrão de acentuação que percebemos na estrofe que abre o poema, além disso, vemos por diversas vezes a vogal aberta “a” em posição tônica, tal qual acontece na cantiga popular, assemelhando-se ao grito expansivo da molecada. Tais características formais parecem dialogar com o conteúdo

semântico do poema e corroborar a ligação entre crianças e povo, entre a gritaria e a voz da tradição popular.

São esses os dois principais obstáculos que enfrentam o balãozinho e seu criador para que possam desempenhar os seus papéis efetivamente: iluminar o céu escuro, levar pedidos e ascender aos céus. O embate travado entre as vozes do poema adquire protagonismo e a estrutura do texto reitera esse fato através de um jogo de ataque e defesa que lembra um debate ou uma luta. Tal embate é também travado entre a poesia e a sociedade que, acostumada ao rigor e à erudição da poesia parnasiana, mostra-se resistente às novidades apresentadas pelos modernistas, em especial no que concerne aos traços populares que passam a carregar, como a linguagem mais próxima da falada e a retomada de textos orais, como as cantigas de roda.

O décimo quinto verso do poema marca momento em que o balãozinho se liberta das mãos das crianças da rua do Sabão e inicia sua subida de maneira mais concreta. Segmentado em três partes, o verso apresenta maior regularidade acentual – 1, 3, 3/ 3/ 3, 3, 2, 3 – e expressivo número de vogais nasalizadas, reiterando ritmicamente o que está sendo anunciado no plano do conteúdo.

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o

[tenteavam.

A estrofe que apresentamos abaixo está situada logo após o estabelecimento do voo do balão no verso que acabamos de analisar:

E foi subindo...

Para longe...

Muito serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Foquemos de início nos três primeiros versos da estrofe. Cada um possui respectivamente quatro, três e seis sílabas poéticas, sendo que a tônica do verso, nos três casos, recai em uma sílaba em que há a presença de uma vogal nasalizada. Pouco sentido teria essa informação se desconhecêssemos uma das características que difere este som dos demais,

a duração. Esse som é mais prolongado que uma consoante oclusiva ou uma vogal oral, por exemplo. No poema, ele, em conjunto com as reticências no final dos versos, adquire a função de desacelerar o ritmo da leitura e da ascensão do balão.

O contexto em que está inserida a estrofe, juntamente com as informações que obtivemos anteriormente, permitem-nos afirmar que nesse instante há uma representação gráfica da ascensão do balão - devido ao afastamento gradual dos versos da margem esquerda da página – análoga à representação sonora, já que temos um ritmo vagaroso tal qual a ascendência do balão.

Falta, entretanto, voltarmos nosso olhar ao último verso da estrofe. Nele, não há a desaceleração característica dos versos anteriores, mas presenciamos a ligação estabelecida entre José e sua criação. Seu sopro tísico e, portanto, irregular e sem muito vigor, enche o balão, conferindo-lhe essas mesmas características, que podem ser vistas na irregularidade silábica dos versos precedentes e na quantidade de sílabas tônicas do último verso, especialmente na parte em que o sopro de José é mencionado e qualificado: “**Co**-mo-seo-en-**che**-sseo-so-**pri**-nho-**tí**-si-co-*do*-Jo-**sé**.” (grifo nas tônicas e itálico nas semitônicas). O distanciamento entre as tônicas é irregular, sendo ora binário, ora ternário: 1-3-3-2-(3)-2. O verso é truncado por consoantes velares, glotais, dentais, labiais (“k”, “ch”, “p”, “t”, “j”), intercaladas pela sibilante, sendo fatores que tornam icônica a falta de fôlego do menino e sua tentativa de romper as limitações respiratórias, por meio da criação. Assim como o balão carrega traços de seu criador, também a poesia carrega elementos característicos do estilo de seu autor.

Seguindo esses versos, temos novamente um choque para o leitor, uma vez que estamos diante de outra quebra no padrão rítmico do poema. A sétima estrofe constitui um relato da reação das crianças da Rua do Sabão ao perceberem que possivelmente não conseguiriam seu objetivo.

Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras

assobios

apupos

pedradas

Cai cai balão!

O choque da recepção desses versos deve-se principalmente à súbita mudança rítmica que se instaura entre essa estrofe e a anterior, desde o primeiro verso. Se vimos anteriormente uma desaceleração do ritmo de leitura, temos aqui sua aceleração, começando pela predominância de células métricas binárias, tendo inclusive versos formados por apenas duas sílabas poéticas, como é o caso dos versos de número 4 e 5. Retomando versos anteriores que diziam respeito à molecada da Rua do Sabão, percebemos que o ritmo predominantemente binário é uma das características que os difere daqueles que tratam do balãozinho.

No entanto, esses não são os únicos artifícios usados pelo autor para deixar o ritmo mais acelerado nessa estrofe. As vogais nasalizadas que contribuíam para alongar as sílabas tônicas dão lugar a consoantes oclusivas como “k”, “t”, “d”, “b” e “p”, cuja proximidade e rapidez da enunciação intensificam a reiteração, tornando o contraste entre elas e as nasais ainda mais evidente. Pensando na denominação desse tipo de consoante, encontramos dois nomes associados a elas, oclusivas e plosivas. Ambos os nomes aludem à principal característica dessa classe de consoante que é a de obstruir momentaneamente a saída de ar na boca para que o fonema seja enunciado em sua liberação, assemelhando-se assim a uma pequena explosão, o que nos leva a outro elemento reiterado por esses fonemas: a violência.

Se anteriormente a torcida das crianças não passava de um coro expressando o desejo de que o balão falhasse em sua função poética e caísse, os versos dessa estrofe indicam uma transformação na atitude da molecada da Rua do Sabão que passa a utilizar ataques violentos, como pedradas, para conseguir seu objetivo. Por esse motivo focamo-nos agora no terceiro, no quarto e no quinto versos, cujas tônicas recaem sempre em uma sílaba iniciada por uma consoante oclusiva, conferindo aos versos um som semelhante ao produzido no momento em que acontece o atrito entre dois objetos. Ademais, a maneira como estão dispostos os versos, afastados da margem e terminando quase alinhados uns com os outros reafirma a ideia de que um obstáculo impede a passagem.

Chamamos ainda atenção para o verso da cantiga popular que abre e fecha a estrofe. Dado o conteúdo semântico dessa estrofe e o que foi descrito anteriormente, a repetição desses versos ajuda a expressar a veemência quase desesperada daqueles que percebem a iminência do próprio fracasso.

A última tentativa de impedir a ascensão do balãozinho pode ser vista na antepenúltima estrofe do poema, constituída por apenas um longo verso:

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais.

Esse verso parece-nos especialmente curioso por destoar do restante do poema, uma vez que introduz a figura de um adulto no entrave que há pouco se encontrava centrado entre duas partes pertencentes ainda ao universo da infância. Apesar da relativa regularidade acentual (3, 3, 3, 3, (2), 3, (2), 3), tal verso encontra-se bastante próximo da prosa, já que temos um período composto por subordinação, sendo que o pronome relativo “que” estabelece a ligação entre a oração principal e a subordinada objetiva direta, ademais a acentuação do verso gera semanticamente um polo de ordem e monotonia, relacionado às leis e à fala do senhor que a profere. Sendo assim, o verso possui tom um tanto quanto oficial, por consistir em uma advertência dada por uma pessoa em posição de autoridade, sendo que, segundo preceitos morais, crianças deveriam obedecer aos mais velhos.

O vocabulário erudito, a imposição de regras e a regularidade rítmica que vemos nesse verso faz lembrar as regras de versificação impostas pelo cânone da época, em especial a estética parnasiana que, inclusive, já havia sido alvo de críticas de Bandeira em seu poema “Os sapos”.

Contudo, essas derradeiras tentativas de impedir que o balãozinho suba aos céus são recebidas com indiferença pelo objeto criado pelo menino. Por mais conturbado que se torne o ritmo nessas duas últimas estrofes, o balão mantém sua ascensão constante, preservando o ritmo que encontrou, e que descrevemos, anteriormente.

Ele foi subindo...

muito serenamente...

para muito longe...

Novamente notamos a acentuação de sílabas que apresentam vogais nasais, e as reticências ao final dos versos, ambos contribuindo para diminuir o ritmo de leitura do poema. Aliado a isso, o recuo dos versos, em relação à margem esquerda da página, reitera o distanciamento do balãozinho tanto do chão, quanto da Rua do Sabão.

A última estrofe do poema apresenta o desfecho do embate entre objeto e as crianças da rua do Sabão que desejavam sua queda, e entre o balão e sua própria dificuldade de ascensão:

Não caiu na rua do Sabão.

Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto.

O primeiro verso da estrofe apresenta uma constatação, um simples fato que não pode ser discutido: apesar de todos os fatores que dificultavam seu voo, o balãozinho contraria a todos para desempenhar sua função e não cai na rua do Sabão. O último verso nos mostra seu destino final: “as águas puras do mal alto”, cuja simbologia é muito rica e relevante para o processo pelo qual o balãozinho passou durante o poema, haja visto que Jean Chevalier (1986, p.53) afirma em seu *Diccionario de los Símbolos* que:

No menos generalmente, el agua es el instrumento de la purificación ritual; del islam al Japón, pasando por los ritos de los antiguos fu-chuei taoístas (señores del agua consagrada), sin olvidar la aspersion de agua bendita de los cristianos, la → ablución desempeña un papel esencial. En la India y en el sureste asiático, la ablución de las estatuas santas -y de los fieles- (particularmente en el año nuevo) es a la vez purificación y regeneración. «La naturaleza del agua la conduce a la pureza», escribe Wen-tse. Ella es, enseña Lao-tse, «el emblema de la suprema virtud» (Tao, cap. 8). Es también el símbolo de la sabiduría taoísta, pues no tiene oposiciones; está libre y sin ataduras, se deja correr siguiendo la pendiente del terreno. Es la medida, pues el vino demasiado fuerte debe mezclarse con agua; ese vino es el del conocimiento.

Destarte, depois de todas as provações pelas quais o balãozinho passa no decorrer de seu tempo, ele alforria-se de toda a nocividade humana, decorrente da ignorância desta, para encontrar sua libertação através da purificação alcançada pelas “águas puras do mar alto”.

Utilizando recursos rítmicos semelhantes aos que já descrevemos, o poeta compõe um verso que foi por nós segmentado em três partes, conforme as pausas previstas na leitura, pela pontuação gráfica. O primeiro (Ca-iu-**mui**-to-**lon**-ge...) faz uso das vogais e ditongos nasais em posição tônica para desacelerar o ritmo de leitura e, também, para que o alongamento dessas vogais evoque na mente do leitor a sensação de distanciamento. A segunda parte do verso nos mostra o local em que descende (Ca-**iu**-no-**mar** -), aqui já não vemos mais a presença de nasais, no entanto, o “r” desempenha a mesma função de alongar a vogal em “mar”. O terceiro e último segmento do verso descreve, com mais detalhe, o destino final desse objeto (nas-**á**-guas-**pu**-ras-do-mar-**al**-to.). Estão presentes nessa parte todos os recursos sonoros utilizados anteriormente para iconicamente descrever a ascensão do balão, porém há aqui a substituição da nasal pelas letras “r” e “l”, conservando a utilização do mesmo tipo de consoante, sendo todas classificadas como líquidas. Ainda que sua queda signifique que a chama que o sustentava e lhe dava o propósito de iluminar e encantar, tenha se apagado, seu

fim dá-se num lugar que, mesmo podendo ser escuro, é puro e o embalará no movimento das águas, cuja dimensão fica representada no tamanho do segmento que possui o dobro de sílabas dos anteriores.

Concluimos a análise desse poema apontando para um traço que é muito característico desse texto, a presença de diversas vozes que se encontram em posição de conflito. Primeiro temos a voz da tradição popular, representada pela cantiga, retomada pela molecada que entra num processo de embate com a voz do narrador a descrever a feitura do balão e o seu criador. Assim como no poema *O elefante*, de Drummond, em que o eu poético fabrica um elefante (metáfora da poesia) ignorado por toda recepção; aqui o menino fabrica o balão que é combatido verbal e fisicamente pelos demais meninos. Sendo assim, o eu poético aproxima-se do fazer do menino, revelando com ele se identificar, enquanto os meninos recuperam a cantiga e o intuito de derrubar e destruir o objeto (poético), uma vez que o substantivo “maldade” revela as intenções da molecada, retirando o tom pueril da cantiga e nele acrescentando outras intenções, quando atualizada na voz dos moleques.

Para além do contraponto voz da cantiga/moleques/povo versus voz do eu lírico/filho da lavadeira, há a voz do senhor que parece representar o polo da ordem e do cumprimento da lei, sendo que o que dela destoa é a voz da poesia-balão que, à revelia da lei, decide sobrevoar os céus e romper a escuridão imensa, alcançando enorme distância daquela cena inicial e abrindo o horizonte rumo ao alto mar.

Por fim, devemos considerar que “Na rua do Sabão” encontra-se em *O ritmo dissoluto*, cuja primeira publicação data de 1924. O período de composição do poema torna-se relevante por ter sido especialmente conturbado para os escritores e artistas vinculados ao Modernismo, que receberam muita visibilidade durante a Semana de Arte Moderna, sendo reiteradamente alvo de rejeição por parte da crítica acostuada ao cânone da época.

“Na segunda noite – 15 de fevereiro – todos o sabem, o público e os próprios modernistas, que haverá algazarra e pateada. Menotti del Picchia, em seu discurso, prevê em seu discurso que os conservadores desejam enforca-los, um a um nos finos assobios de suas vaias.” Mas, apesar da certeza de agitação, Menotti, orador oficial da noite, vai desfiando o ideário do grupo.” (BOSI, p. 337)

Assim como no poema, percebemos nesse momento da nossa história literária um embate entre duas forças que possuem perspectivas diferentes, a data de publicação ligada a esse texto nos permite traçar um paralelo entre as partes em conflito no cenário literário da

época e aquelas presentes no poema, sendo essa mais uma forma de compreender esse texto poético.

Sendo assim, ao encararmos o balão como uma metáfora para a poesia, notamos que a construção cuidadosa e zelosamente realizada pelo menino se assemelha ao fazer poético, ao meticuloso ofício do poeta que se debruça sobre sua poesia, medindo cada palavra usada em sua composição. Notamos o espelhamento entre a construção poética e a criação do balão por parte do menino, ambos realizados “com amor”.

Figurativamente, o poeta mostra o processo de criação da poesia, sua função, bem como a resistência que encontra um texto literário quando pede a participação do leitor no processo compositivo recriado na leitura. “Na rua do Sabão” apresenta a resistência das crianças, encontrada pelo balãozinho ao ascender, mas também evidencia a poesia como resistência, já que apesar das adversidades, consegue desempenhar sua função e iluminar, ao menos em parte, a escuridão do céu.

4.2. “Sapo-cururu”: a formação do cidadão

O poema que nos propomos a analisar foi coligido na obra intitulada *Mafuá do Malungo*, cuja primeira edição data de 1948. Neste livro estão reunidos textos de várias épocas que constituem jogos onomásticos e versos de circunstância, o que para Sérgio Buarque de Holanda (1978, p.39) confere “unidade relativa a esta obra”. Ainda para o crítico:

[...] as formas mais manifestamente lúdicas, apenas predominantes no *Mafuá do malungo*, se o compararmos aos outros livros do autor, apresentam complemento obrigatório e mesmo fundamental de toda a sua criação poética, e não, como por exemplo, nos versos de Mallarmé, um extravio episódico, ou uma espécie de aparte frívolo, nem, e muito menos, elemento isolável, capaz de organizar-se em conjunto autônomo. Considerar estes jogos um produto nitidamente secundário assim como um arrebalde pobre de sua obra central, equivaleria em distinguir em Manuel Bandeira o poeta “sério” do “frívolo”, partindo de uma antítese em realidade alheia e indiferente à esfera da poesia.

É certo que ao ler o livro em questão os apontamentos acima saltam à vista. “Sapo-cururu”, poema que analisaremos durante este trabalho, apresenta nitidamente aspectos lúdicos, em especial pela combinação de versos da cantiga popular que lhe dá nome com a

ironia característica desse poeta, elemento que aqui se encontra em abundância, já que o texto escolhido contará o processo de conquista de posição de poder por um sapo.

Façamos primeiramente a leitura do poema em sua completude, uma vez que isso facilitará a apreensão das mudanças rítmicas e de alguns elementos essenciais para a análise proposta, posteriormente voltaremos nossa atenção para partes específicas e elementos que o compõem.

Sapo-cururu

Sapo-cururu
 Da beira do rio.
 Oh que sapo gordo!
 Oh que sapo feio!

Sapo-cururu
 Da beira do rio.
 Quando o sapo coaxa,
 Povoléu tem frio.

Que sapo mais danado,
 Ó maninha, ó maninha!
 Sapo-cururu é o bicho
 Pra comer de sobreposse.

Sapo-cururu
 Da barriga inchada.
 Vote! Brinca com ele...
 Sapo-cururu é senador da República.

Manuel Bandeira é amplamente conhecido por ter sido uns dos primeiros poetas modernistas a fazer uso do verso livre, ação que Ivan Junqueira (2003) explica ser uma progressão natural para um autor que, tendo dominado as técnicas habituais, segue para algo mais desafiador. Ainda sendo essa uma hipótese que condiz com a produção do poeta, o poema acima exemplifica algo que mencionamos anteriormente, o uso do verso livre não

invalida a produção de obras com versos metrificados, artifício bastante praticado por Bandeira em livros publicados posteriormente à obra *Libertinagem* (1930).

“Sapo-cururu”, obra composta por 16 versos polimétricos, distribuídos entre quatro estrofes, possui muitos dos traços característicos da poesia de tradição oral, em especial nas duas primeiras estrofes do poema, nas quais se misturam os versos da cantiga popular homônima e aqueles de autoria do poeta que, por vezes, apenas modifica uma palavra do verso original, obtendo, com isso, resultados surpreendentes.

Apresentamos abaixo, para fins de comparação, a cantiga popular “Sapo-cururu”, como registrada por Jurado Filho em dissertação que possuía como objetivo estudar as cantigas de roda brasileiras.

Sapo-jururu
Na beira do rio
Quando o sapo grita, ó maninha!
Diz que está com frio.

Dado que a disseminação desses textos se dá por meio da oralidade, são esperadas pequenas diferenças entre a versão registrada por Jurado Filho e a conhecida por Bandeira, como a mudança de “cururu” para “jururu”. Contudo, isso não deve interferir no propósito deste trabalho.

A primeira quadra do poema tem como dois primeiros versos uma citação da cantiga popular, sendo que se mantém constante em sua metrificação, contrário ao que ocorre com a cantiga popular, cujo terceiro verso possui oito sílabas poéticas.

Ao iniciar seu poema com os versos da cantiga popular, o poeta cria uma expectativa rítmica em seu leitor, uma vez que, por serem amplamente conhecidas por diversas gerações de brasileiros, seus versos exigem serem cantados, tornando-se quase impossível lê-los de outra maneira; no entanto, os versos que seguem em nada se assemelham aos da cantiga.

Ritmicamente, a métrica do terceiro verso, a falta da rima entre o segundo e o quarto versos e o início onomatopaico dos dois últimos causam uma quebra na musicalidade que tem o propósito de reiterar a surpresa desagradável expressa pelo eu-lírico. O simpático sapo que protagonizava o texto popular é transfigurado em uma criatura repulsiva, efeito que se torna ainda mais potente pelas onomatopeias que iniciam as exclamações e também pela posição em que se encontram as características desfavoráveis do anfíbio, ambas no final dos versos,

em posição tônica, sendo que a vogal “o” seguida pela consoante “r” prolonga a sílaba, oferecendo ao vocábulo “gordo” ainda mais ênfase.

A segunda estrofe do poema apresenta-se mais semelhante à cantiga da tradição oral. Novamente temos os versos iniciais idênticos ao da cantiga que são agora prosseguidos por versos que ritmicamente se assemelham aos da cantiga. O esquema de rimas “a b c b” é estabelecido, a acentuação do terceiro e do quarto versos (**Quan**|do o |sa|po| **coa**|xa/ Po|vo|**léu** |tem| **fri**|o) no poema de Bandeira é respectivamente 1-5 e 3-5, aproximando-se da cantiga que apresenta acentuadas a 1ª, a 5ª e a 8ª sílabas e, em seguida a 1ª e a 5ª.

Na segunda estrofe de “Sapo-cururu”, o poeta, tal como ocorre em paródias, realiza pequenas alterações lexicais obtendo êxito ao preservar o ritmo original, ao mesmo tempo em que modifica completamente o sentido dos versos.

Na cantiga, o sapo é personificado por possuir sensibilidade ao frio e receber o dom da fala, afinal o verbo “gritar” é utilizado principalmente em relação a seres humanos. Bandeira, contudo, opta por revogar essa dádiva concedida ao sapo da cantiga, referindo-se à “fala” desse animal com o verbo “coaxar” que é destinado a designar o som específico que os anfíbios produzem com a intenção de encontrar uma fêmea para acasalamento.

O som emitido por esse tipo de sapo é bastante desagradável, mesmo que possa ser comparado a um canto, ele é monótono, áspero e grosseiro, necessitando expansão da região do pescoço para ser realizado, o que reforça o adjetivo atribuído a ele no terceiro verso da primeira estrofe. Por mais que seja incômodo, quanto mais alto e insistente o coaxar, mais chances o sapo possui de atrair uma fêmea para procriação. Se tomarmos, como indica o poema, o sapo como uma metáfora para o político brasileiro, Bandeira, ao destituir o anfíbio do dom da fala, demonstra que o discurso político, tal qual o som emitido pelo sapo, é rudimentar, grosseiro e incoerente, no entanto, com seu volume sonoro, consegue ouvintes que são seduzidos por essa insistente fala.

Os dois últimos versos do poema estabelecem entre si uma relação de causa e consequência, em que se explicitam os resultados do coaxar. Enquanto na cantiga o grito do sapo se dava em decorrência de estar com frio, as alterações do poeta fazem com que o frio seja causado no povo pela fala do animal/político que continua confortável justamente por ter conquistado o apoio do “povoléu”.

Se até aqui o poeta tinha a preocupação de manter um ritmo que fizesse com que o poema se assemelhasse à cantiga, na terceira estrofe essa necessidade não se faz mais presente. Os versos não são redondilhas menores, já que a estrofe é iniciada por um verso de seis sílabas poéticas (Que| sa|po| mais| da|na|do), seguido por três redondilhas maiores (Ó| ma|ni|nha,| ó| ma|ni|nha! //Sa|po|-cu|ru|ru| é o |bi|cho //Pra| co|mer| de |so|bre|po|sse.), tampouco há a presença de rimas consoantes. Mesmo que o poeta rompa, em termos métricos e rítmicos, o padrão da cantiga de roda, a predileção por versos da tradição popular permanece, no caso os heptassílabos.

A primeira vez que o interlocutor aparece no poema acontece no segundo verso da terceira estrofe, momento em que ele é o receptor de uma exclamação com tom de aviso. O termo “maninha”, além de figurar na cantiga popular, é usado informalmente por pessoas que desejem se dirigir às suas irmãs mais jovens, o que confere ao eu-lírico uma relação de proximidade e irmandade desse interlocutor a quem deseja alertar sobre a desonestidade do sapo.

Os versos seguintes tentam novamente definir essa figura antagônica que perturba e ameaça a vida do povo. Interessante ressaltar que a esse animal/político são constantemente atribuídos adjetivos que o denigrem por serem empregados em poemas de viés satírico, para a caracterização humana do vituperado, tais como “gordo”, “feio”, “danado”. Contudo, o terceiro verso (Sapo-cururu é o bicho) constitui uma oração com predicado nominal que tem por objetivo caracterizar o sapo como um bicho, ou seja, como um ser-humano que por não ter qualidades que o absolvam é sentenciado a ser considerado um animal, no sentido figurado do termo. O verso seguinte, iniciado pela preposição “pra”, estabelece uma relação de finalidade e indica que o sapo é hábil “Pra comer de sobreposse”, ou seja, excessivamente, como a maioria das personalidades que se tornam políticos no Brasil.

A cantiga popular é evocada na quarta estrofe pela última vez no poema. Novamente temos versos que caracterizam o sapo, porém se o primeiro verso é idêntico ao da cantiga, o segundo sofre uma modificação no poema de Bandeira, ele não é mais “da beira rio”, mas sim “da barriga inchada”, algo que simboliza a abundância a que esse bicho está acostumado, contrastando com as dificuldades passadas pelo “povoléu que tem frio”. Assim, o poeta demonstra que o declínio na qualidade de vida da maioria significa melhoria das condições em que vive o sapo.

O décimo quinto verso do poema se inicia de maneira inusitada, com uma única palavra em destaque (*Vote! Brinca com ele...*), porque exclamada, sendo que o mais curioso é o sentido ambíguo que possui. Em algumas regiões do Brasil, “vote”, com a vogal “o” fechada, é empregada na fala cotidiana como uma gíria e pertence à classe de palavras da interjeição exprimindo nojo, repulsa, cujo sinônimo seria “credo”. A outra possibilidade seria entender tal palavra como um verbo, que vem conjugado no modo imperativo e estabelece uma ordem para que seja exercido o papel cívico do cidadão brasileiro, que é duplamente um direito e uma obrigação imposta pelo governo. Escolher uma das opções semânticas dessa palavra não é nosso objetivo, afinal sua polissemia enriquece o estudo desse poema.

A oração seguinte à ordem ou expressão não se encontra completa, mas é novamente iniciada por um verbo no imperativo, agora conjugado na segunda pessoa do singular, mostrando maior proximidade com o interlocutor: “Brinca com ele...”. Se antes tínhamos um ato sério pertencente ao universo adulto, agora temos um verbo que destoa completamente disso, já que evoca ludicamente a ingenuidade do mundo infantil, onde as coisas existem com o único propósito da diversão e podem ser modificadas facilmente pela imaginação pueril.

Contudo, a ingenuidade traz consequências, encarar o sapo/político como um bicho inocente, sem malícia e envolver-se com ele não é prudente, pois, contrário ao que acontece no universo da criança, os resultados não podem ser modificados quando percebemos que cometemos um erro. O emprego das reticências no final do verso tem justamente a função de causar certo mistério quanto aos eventos que seguem.

O último verso do poema quebra definitivamente o ritmo que vinha sendo transgredido e refeito anteriormente. Contrário ao que ocorre com os versos anteriores que, apesar de polimétricos, tendem a se ater a métricas mais recorrentes na tradição oral, o décimo sexto verso é um alexandrino que, possuindo o dobro da quantidade silábica dos demais, em nada se assemelha a eles (**Sa|po|-cu|ru|ru** |é |se|na|**dor**| da |Re|**pú**|blica.). Vejamos o que diz sobre esse tipo de verso Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética* (2011).

6) Verso de 12 sílabas

É chamado de verso *alexandrino*. Em geral, é um verso “nobre”, solene. Muitas vezes, porém, os poetas tratam de quebrar-lhe a solenidade, [...]

Há três tipos de versos alexandrinos:

com acento na 4ª, na 8ª e na 12ª sílabas. É o mais comum e fácil;

com acento na 6ª e na 12ª, mas de tal forma que o acento na 6ª recaia numa palavra oxítone, dividindo o verso em duas partes iguais (*hemistíquios*);

também com acento 6ª, mas recaindo em palavra paroxítone terminada em vogal átona, que deve emendar (fazer elisão) numa vogal átona da palavra seguinte, para formar a 7ª sílaba. É o mais cheio de truques, o “nobre dos nobres”. (p.35)

Como diz Pignatari, o alexandrino é comumente um verso “nobre” que não pertence ao tipo de produção poética como a cantiga popular, motivo pelo qual sua presença seja curiosa e mereça mais atenção. O conteúdo semântico do verso diz respeito à última caracterização do sapo. Neste verso há uma oração com predicado nominal, cujo predicativo do sujeito é “senador da República”. Pensando na mudança social pela qual passa o sapo/político, que a partir desse momento deixa de se “misturar” com as camadas menos privilegiadas da sociedade, seria possível pensar que a escolha do alexandrino tenha sido feita também para refletir tal situação. Todavia, a acentuação do verso não segue o esquema previsto pela tradição conforme exposto por Pignatari, uma vez que Bandeira acentua a 1ª, a 5ª, a 9ª e a 12ª sílabas, reiterando o aspecto “torto” de tal ocorrência.

Não é muito frequente encontrar poemas na obra de Bandeira cujo objetivo seja fazer uma crítica à sociedade, contudo, fica claro que este é um desses casos raros. Resta que nos perguntemos o objetivo do poeta ao escolher uma cantiga de roda pertencente ao universo infantil para censurar a política brasileira.

Para isso, recorremos ao poeta e crítico Mário de Andrade, a quem devemos muitos dos estudos publicados sobre a cultura e a música brasileiras, dentre eles a obra que se intitula *Dicionário musical brasileiro*. Ao definir o termo “acalanto”, Andrade utiliza como exemplo a cantiga “Sapo-cururu”: CANTIGA DE NINAR (s.f.) – Cantiga para adormecer criança, mesmo que acalanto. Segundo Renato Almeida, “é uma canção ingênua, sobre uma melodia simples, com que as mães ninam os filhos (...)” (*História da música brasileira*, 1942, p. 106). (DM – AM) (1989, p.104)

Duas coisas nos chamam atenção ao ler esse verbete, a primeira é o caráter ingênuo da cantiga, a segunda o fato de se destinar a crianças, elemento que nos faz recordar as palavras de Bandeira ao falar sobre seu primeiro contato com a poesia, fundado na leitura de textos populares. Isso conduz à face formativa desse tipo de texto, afinal eles estão presentes na base de nosso desenvolvimento, fazendo parte da infância da maioria, senão de todos os brasileiros.

Não seria incorreto pensar que esse traço da cantiga de ninar se assemelha ao poema de Bandeira, uma vez que o poeta faz uma crítica justamente à formação do cidadão brasileiro que, devido à sua ingenuidade, deixa-se enganar por pessoas desonestas que ao alcançar o poder têm apenas a defesa de seus próprios interesses em mente. A farsa vivida pela

população é desmascarada apenas quando parece ser tarde demais para revertê-la. O caráter circular do texto poético poderia indicar que as ações descritas nele também são circulares, hipótese que não se deve descartar, afinal o texto e suas críticas continuam atuais, mesmo após sessenta e nove anos de sua composição.

É comum encontrar poemas na obra de Bandeira nos quais o ritmo é cuidadosamente construído verso a verso, espelhando de alguma maneira seu conteúdo semântico, no poema que lemos o contrário se faz verdade. A partir da leitura do texto na íntegra percebemos plenamente seu ritmo de acalanto em processo de gradativa desconstrução, de tal forma que se torna incômodo, para o leitor, o desenvolvimento do texto e o anúncio da situação política da República. Além disso, a quebra de expectativa estabelecida desde o início, no título e nos primeiros versos do acalanto, realça as modificações realizadas no decorrer do texto e na mensagem que carrega.

4.3. Cotejo dos poemas analisados

Os dois poemas aparentam tratar de temas completamente distintos, poesia e política, mas, se melhor analisarmos suas relações, é possível perceber alguns pontos em comum. Um deles é a crítica a algumas práticas populares extremamente comuns no Brasil, tal qual a desvalorização da literatura popular em geral, e da poesia popular especialmente, pelo público, no caso do primeiro poema estudado, e a falta de zelo e senso crítico ao eleger governantes, no segundo poema.

Além disso, o ritmo das cantigas populares, cuja importância para a tradição oral ressaltamos no início da pesquisa, é cuidadosamente desconstruído ao longo dos dois poemas lidos, o que parece constituir uma maneira de reiterar, através da forma, o desprezo do poeta por essas práticas políticas e pela falta de cuidado do povo ao votar, ações que constituem verdadeiro problema para a população brasileira. Não devemos nos esquecer de que ao citar os versos das cantigas populares, o poeta retoma vozes de gerações de brasileiros que já os declamaram, o que torna a desconstrução dos versos e de seu ritmo ainda mais simbólica.

Sendo assim, o diálogo com a tradição oral brasileira, estabelecido por Bandeira, potencializa a crítica a certos costumes brasileiros. Ao utilizar palavras conhecidas por todos,

o autor engloba nesse parecer negativo, não apenas um grupo de pessoas, mas as matrizes de formação da nossa cultura, conforme anunciou Antonio Candido:

(...) na história brasileira deste século [século XX], têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismos o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição destes modelos, a valorização da cultura popular, o conservantismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade, etc. etc. (...) Esta flutuação e esta variedade mostram que se trata de uma palavra arraigada na própria pulsação da nossa sociedade e da nossa vida cultural. (CANDIDO, 2004, p.224).

Podemos afirmar que a retomada da tradição, expressa na cantiga, em “Na rua do sabão”, e no acalanto, em “Sapo cururu”, instaura algumas matrizes rítmicas de nossa sociedade, sendo elas o encontro de várias vozes e culturas, bem como traços do sistema político brasileiro, marcado por discursos de sedução ou intimidação.

CAPÍTULO 5

Os acalantos bandeirianos

Um dos primeiros contatos que temos com a poesia em nossa vida não acontece na sala de aula ou mesmo em sua forma registrada em livro, em vez disso ela se apresenta em um ambiente muito mais familiar, quando o indivíduo se encontra ainda em tenra idade, no momento em que seu guardião, aquele que zela pelo seu bem-estar, canta com o intuito de fazê-lo dormir. A cantiga entoada nessas situações apresentam nome bastante sugestivo por conter em si um traço extratextual que caracteriza esse tipo de poema: acalanto. Como o próprio nome diz, esta classe de cantigas tem o propósito de acalantar a criança, adormecê-la e, em determinados momentos, confortar e consolar. Veríssimo de Melo (1981, p. 27) define acalanto:

Acalantos, (1) canção de ninar, cantigas para embalar meninos, de adormecer, de berço ou de nanar no Brasil; entre os nossos indígenas, cantigas de *macuru*, (berço, em nhengatu); cantigas de *arrolar* (arrôlo), de *embalar*, *acalantar* em Portugal; *berceuse* em França e na Bélgica; *canción de cuña*, *ninera* ou *nanas* em Espanha e alguns países sul-americanos; *rrrupatas* no Chile; *ninne*, *nanne* ou *cantilena* na Itália; *lullaby* na Inglaterra e Estados Unidos; *wiegenlied* na Alemanha; *lulla* na Suécia; *lulle* na Dinamarca; *lollen*, *lullen* na Holanda; *kalebka* na Polônia; *wiegenzang* na Macedônia; são os pequenos cantos entoados pelas mães ou amas-pretas para adormecer crianças ou consolar menino chorão, doente ou malcriado.

A fala de Melo nos proporciona além de uma definição para esse tipo de cantiga e as denominações que podemos encontrar para ela, um elemento bastante interessante que permite tomar consciência de uma prática cultural que se mostra comum a diversos países e culturas diferentes: o costume de utilizar o ritmo cadenciado com o objetivo de fazer uma criança adormecer.

Em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, Luís da Camara Cascudo cita Renato Almeida para apresentar algumas das principais características da cantiga de ninar:

Cantiga de Ninar: “O acalanto, canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam os filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com uma letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia que leva a criança a adormecer. Forma muito primitiva, existe em toda parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura, povoada às vezes de espectros de terror, que os nossos meninos devem afugentar dormindo. Vieram as nossas de Portugal, na sua maior parte, e vão passando por todos os berços do Brasil e vivem em

perpétua tradição, de boca em boca, longe das influências que alteram os demais cantos.” (1942, p. 106 *apud* CASCUDO, 1962, p.8)

Como vimos a partir dessas considerações, os artifícios sonoros que contribuem para a construção de um ritmo monótono são típicos da canção de ninar, pois as surpresas que o ritmo não monótono provoca no leitor seriam contraproducentes para o estabelecimento da inconsciência do sono.

Além desses traços, realçamos um aspecto temático dos acalantos, apontado por Cecília Meireles, e retomado por Veríssimo de Melo “A maior parte das cantigas de ninar brasileiras, - escreveu Cecília Meireles, - obedece a um tema que se poderia denominar: ‘O menino ameaçado.’” O tema tem três aspectos principais: O anúncio, a atração e o afastamento do perigo.” (MELO, 1981, p.30)

Com base nessas considerações, pretendemos apontar os diálogos estabelecidos por Manuel Bandeira de dois de seus poemas com o gênero popular acalanto, fortemente presente na tradição oral brasileira. Os dois textos a serem analisados no decorrer deste capítulo são “O menino doente” e “Acalanto para mães que perderam o seu menino”, interessante ressaltar que cada um deles faz parte de momentos bem distintos da produção literária de Bandeira.

5.1. “O menino doente”: as relações entre som e sentido

O poema de Bandeira que estudaremos a seguir tem início com a apresentação do menino adormecido que dá título à obra. A situação descrita é a vigília que faz a mãe da criança para zelar de seu filho doente. Quando por fim ela adormece, embalando o sono do menino com um acalanto, uma outra figura materna, a santa, assume seu lugar, continuando a cantiga.

Transcrevemos o poema para que sua leitura seja realizada na íntegra, antes de partirmos para a análise que, apesar de contemplar todas os versos do poema, acontecerá por partes e, por esse motivo, não é ideal para a apreensão do ritmo como um todo.

O menino doente

O menino dorme.

Para que o menino
 Durma sossegado,
 Sentada a seu lado
 A mãezinha canta:
 - “Dodói, vai-te embora!
 “Deixa o meu filhinho.
 “Dorme... dorme... meu...”

Morta de fadiga,
 Ela adormeceu.
 Então, no ombro dela,
 Um vulto de santa,
 Na mesma cantiga,
 Na mesma voz dela,
 Se debruça e canta:
 -“Dorme, meu amor.
 “Dorme, meu benzinho...”

E o menino dorme.

Segundo poema do livro *O ritmo dissoluto*, “O menino doente” é parte, como já dissemos, do momento de consolidação dos traços característicos do estilo poético de Bandeira. Isso fica evidente ao observarmos que apesar de ter sido construído em versos pentassílabos, apresenta variações acentuais, mistura de versos brancos e versos rimados, além da temática prosaica, pela qual o poeta mostra predileção, sendo traços recorrentes da obra de maturidade do autor.

Feitas essas considerações, partimos para a análise do poema, cujo título já apresenta a personagem motivadora da cantiga com um de seus traços principais que anuncia a complicação enfrentada por ele e por aqueles com quem possui algum laço afetivo, encontra-se doente.

Conquanto esse estado preocupe sua mãe, o eu-lírico inicia o poema apresentando o menino que, ao que tudo indica, encontra-se num estado de calma, induzido pelo sono. A primeira estrofe, constituída por apenas um verso, é destinada a descrever a criança. O verbo que aparece no verso, mesmo estando na voz ativa, não anuncia a ideia de movimentação. Sua intransitividade faz com que o poema adquira logo de início uma qualidade de inatividade que dita o tom de tranquilidade que o perpassa. Contribui, também, para esse efeito, o verso pentassílabo possuir acentuação na 3ª e na 5ª sílabas métricas (O| me|**ni**|no| **dor**|me.), sendo que a última é prolongada pela presença do “r” que acompanha a vogal aberta e arredondada “o”. Tais artifícios promovem uma atmosfera serena, aproximando o poema, desde o primeiro verso, do ritmo lento e tranquilo das cantigas de ninar.

A segunda estrofe tem início com a voz do eu-lírico a observar e narrar a cena prosaica que ali se desenvolve. Esses versos apresentam certa variação quanto à sua acentuação, porém, esperamos evidenciar os procedimentos formais empregados pelo poeta para mantê-los cadenciados.

Os versos de número dois e três são acentuados na primeira e na quinta sílabas poéticas (**Pa**|ra |que o| me|**ni**|no// **Dur**|ma |sos|se|**ga**|do.), o que constitui uma pequena variação em relação aos subsequentes, sendo que o quarto verso possui acentos na segunda e na quinta sílaba (Sen|**ta**|da a| seu| **la**|do). Essa pequena diferença acentual pouco influencia o ritmo dos versos, fato que podemos atribuir à assonância da vogal aberta e não arredondada “a” e à aliteração das fricativas “s” e “z”, bem como à rima sossegado/lado. É nesses versos que somos apresentados à mãe do menino que vela por seu sono, cantando para acalotá-lo, com a esperança de que a doença que o aflige, o deixe.

É justamente a voz da mãe do menino que ouvimos, nos versos de número 6, 7 e 8, ainda na segunda estrofe. Esses correspondem à cantiga entoada por ela e anunciada anteriormente. Mesmo não sendo uma citação direta de uma cantiga popular, é impossível negar a semelhança que existe entre ela e o acalanto de origem popular, registrado por Veríssimo de Melo (1981, p.29) que apresentamos abaixo:

Jacaré-tutu,
 Jacaré-mandu,
 Tutu vai-t'embora
 Não pega o meu filhinho.

Ambas as cantigas constituem tentativas maternas de afastamento de uma ameaça à vida de seus filhos. No caso do acalanto citado, o intuito é espantar uma criatura mística, um monstro tal qual um bicho-papão, velho conhecido das crianças brasileiras que, por sua vez, diante da ameaça, procuram refúgio com seus pais. Já a cantiga cantada pela mãe, no poema de Bandeira, tem a intenção de repelir uma doença que aparenta assustar não apenas o menino, como também a ela, a mãe. A partir disso, notamos que o poeta constrói seu acalanto de modo a fazer com que os principais elementos temáticos e estruturais das cantigas populares figurem em seus poemas.

Existe na fala da mãe uma certa mudança rítmica que parece conferir à figura materna um timbre próprio, marcado por três sílabas acentuadas nos versos (“Do/**dói**,/**vai**-teem/**bo**/ra!// “**Dei**/xao/**meu**/fi/**lhi**/nho.// “**Dor**/me... /**dor**/me... /**meu**...”). No entanto, o ritmo cadenciado dos acalantos mantém-se presente na fala da mãe, com a exceção do oitavo verso, quando o ritmo de leitura diminui por conta das reticências e do alongamento das vogais tônicas diante da presença do subsequente “r” que as prolonga, insinuando o adormecer materno.

A manutenção da cadência rítmica desses versos dá-se pelo emprego de dois artifícios, o primeiro é a acentuação dos versos de número 6 e 7 que apresentam suas tônicas na 2ª, na 3ª e na 5ª e na 1ª, na 3ª e na 5ª sílabas, respectivamente, e o segundo é a assonância na vogal aberta e arredondada “o” e a aliteração na consoante oclusiva “d”, sons que se espalham pelos três versos cantados pela figura materna.

O início da terceira estrofe constitui um relato sobre o que se passa com a mãe e os subsequentes acontecimentos que têm lugar após o seu adormecimento. O nono e o décimo versos (**Mor**|ta |de |fa|**di**|ga// **E**|laa|dor|me|**ceu**), que abrem a estrofe, confirmam ter sido a fadiga o que a fez interromper o canto. Aqui, como ocorrido nos versos que iniciam a segunda estrofe, a acentuação acontece na primeira e na quinta sílabas poéticas, sendo que temos somente duas tônicas, o que confere ao verso um ritmo fundado no predomínio da atonicidade para um ambiente de atmosfera isenta de sobressaltos advindos da presença de sílabas tônicas.

A santa surge para dar continuidade ao trabalho da mãe e nos leva a pensar em outra característica da canção de ninar, sobre a qual nos fala Veríssimo de Melo (1981, p.27-28):

[...] os bichos ou pássaros horripilantes em cima do telhado, à noitinha; os espectros, os fantasmas lendários, perseguidores dos meninos que costumam a dormir [...] ou procurando despertar no nenê um sentimento contrário, de

bondade e amparo divinos: a presença dos santos, Menino Jesus, Senhora Santana, os anjinhos.

Dessa maneira, Bandeira, ao compor seu poema, procura também trazer para o âmbito de seu texto, personagens que fazem parte do imaginário popular, o ser horripilante que ameaça a criança vem representado pela doença, como já dissemos, e a santa aparece como uma entidade dotada de bondade que conforta a criança e sua mãe quando lutam contra essa entidade maligna.

Voltando para o aspecto rítmico, nos versos número onze, doze, treze, catorze e quinze (En|tão,| noom|bro| **de**|la, // Um |vul|to |de |san|ta // Na |mes|ma| can|ti|ga, // Na |mes|ma| voz |**de**|la, // Se |de|bru|ça e |can|ta:) a acentuação modifica-se levemente – reforçando o aspecto de transição desses versos: a mãe deixa o canto e a santa o recebe – sendo tônicas a segunda e quinta sílabas poéticas, excetuando o décimo quinto que recebe as tônicas na terceira e quinta sílabas. Assim como demonstramos nos versos que representam a fala do eu-lírico narrador, na estrofe anterior, também esses trazem a aliteração do som fricativa, sendo representado pelas letras “s”, “z” e “ç”, e assonância em “a” e “e”. A rima consoante “santa/canta” e a repetição do vocábulo “dela” ao fim do décimo primeiro e do décimo quarto versos, aliados ao paralelismo sintático no décimo terceiro e décimo quarto versos contribuem para conceder a eles uma musicalidade bastante acentuada, reforçando a ideia de continuidade entre o canto da mãe e o da santa, e agindo à semelhança de um prelúdio à cantiga que será entoada pela figura da santa que vela pelo menino quando a mãe já não possui forças para tal.

As considerações de Jakobson (2003, p.153), mencionadas no início deste trabalho, acerca da repetição de determinados sons para a construção de significados no texto poético fazem-nos refletir sobre a repetição, no acalanto, de fonemas fricativos que reverberam por quase todo o poema, constituindo uma “acumulação, superior à média” desse tipo de fonema, e funcionando como uma maneira de ampliar os sentidos do poema ou mesmo reiterar as ideias expressas pelo plano do conteúdo. Segundo Cagliari e Massini-Cagliari (2001, p.108 e 122), as consoantes cujo modo de articulação é fricativo, têm como característica um som produzido a partir do estreitamento da passagem de ar em algum ponto do aparelho fonador, de modo que o ar, ao passar por esse ponto, produza fricção. Comparando a qualidade sonora dessas consoantes à de outras classificadas como oclusivas – que necessitam do fechamento completo da passagem de ar pelo aparelho fonador, e sua subsequente abertura para serem produzidas, o que aproxima seu som ao de uma pequena explosão – por exemplo, percebemos que os sons fricativos são mais suaves. No contexto em que estão inseridas no poema, essas

consoantes parecem reforçar a suavidade necessária ao som da cantiga para que esta embale o sono do menino, sem perturbá-lo, constituindo, portanto, um canto realizado de maneira sussurrada.

Assim como previsto pelo eu-lírico, a santa continua a cantiga no mesmo ritmo da mãe da criança. Mencionamos anteriormente que esta voz parecia possuir um timbre próprio, uma vez que o nível sonoro do poema altera-se consideravelmente durante a fala das figuras femininas. Se na voz do narrador percebemos o predomínio das consoantes fricativas e vogais abertas não-arredondadas, a cantiga da mãe e da santa é marcada pela consoante oclusiva “d” e pela vogal aberta e arredondada “o”. É justamente a abundância dessas vogais que faz com que a rima filhinho/ benzinho se sobressaia, pondo em evidência um dos poucos momentos em que a vogal “i” aparece no poema em posição tônica. Ao verificarmos os outros momentos em que isso acontece, notamos que esse fonema está espalhado pelo poema e está, majoritariamente, vinculado à figura do menino. O diminutivo “-inho”, muitas vezes empregado na língua portuguesa para expressar carinho, parece reforçar o amor que essas mulheres nutrem pelo menino e que as fazem vigiar seu sono quando se encontra enfermo. Nesse ponto, se faz relevante um apontamento de Mário de Andrade, em texto publicado em *Manuel Bandeira: verso e reverso* (1987), acerca da poesia de Bandeira, no qual destaca a utilização do diminutivo como um traço de sua poética:

E aparece um defeito saboroso do *Ritmo dissoluto*: a mania de diminuir tudo, carinhoso, por sossegado amor. Com certeza ele não reparou que exprime por diminutivos tudo o que ama. Quando a gente encontra um diminutivo, já sabe, o poeta está num assomo de ternura. [...] Mas na obra dos verdadeiros poetas os defeitos têm tanto interesse como as qualidades. São muitas vezes característicos e um verdadeiro elemento de grandeza até. (1987, p. 80)

O apontamento de Mário de Andrade só faz reforçar o aspecto afetivo que se encontra bastante presente nesse poema de Manuel Bandeira e que é característico da canção de ninar, pois fazer uma criança adormecer com uma canção implica o ato de cuidar, com todo o envolvimento emocional necessário à ação.

A última estrofe do poema, assim como a primeira, é composta por apenas um verso similar àquele que inicia o poema, acrescentando-se apenas a conjunção coordenativa aditiva “e”, no início. Essa circularidade do poema, pode ser vista como uma maneira de reforçar o aspecto estático dessa criança adormecida. Voz e silêncio acalantam menino e mãe.

Bandeira “pinta” um quadro em que as três figuras – menino, mãe e santa - formam uma composição pautada na unidade e harmonia, sendo que a circularidade, anunciada no último verso, dá manutenção à serenidade da cena dos sujeitos adormecidos.

Interessante notar que esse é o único verso, ao lado daquele que compõe a primeira estrofe, a aparecer sozinho em uma estrofe, coisa que acontece duas vezes no poema e coloca as estrofes de abertura e encerramento em relação paralelística. Considerando que o texto em questão é formado por apenas quatro estrofes, isso significa que a metade delas é dedicada a reforçar a ideia de que o menino encontra-se dormindo, estado que consegue ser mantido do começo ao fim do texto.

O crítico literário italiano Umberto Eco faz algumas considerações sobre a forma como deve ser lido um poema, sendo elas relevantes para a compreensão do efeito que o isolamento desses versos promove:

O segundo critério é visual, grafemático ou, se preferem, gramatológico: a poesia, como já foi dito, muda de linha antes que a página tenha acabado. Deve existir uma razão. Nos caligramas, nos carmes figurados, na poesia espaçada de Mallarmé, a razão é exatamente gramatológica. Na poesia tradicional, e em grande parte da poesia moderna, a razão é fônica. Fônica e não fonológica, e por conseguinte não gramatical, não linguística, quando muito tonêmica, paralinguística, supra-segmental. Mudar de linha sugere um suspiro, impõe uma pausa. (1985, p. 238)

No excerto, Eco discorre sobre as diferenças existentes entre poesia e prosa, tentando encontrar traços singulares de cada gênero. A conclusão a que chega o crítico é de que a mudança de linha ou cesura, antes de acabar a página, é uma das principais características da poesia, justamente porque o metro e o fim do verso impõem um certo tipo de leitura que é de grande importância para criação de sentido e de ritmo no texto poético e em nada se assemelha ao tipo de enunciação com o qual estamos acostumados no cotidiano, que é típico da prosa.

Atentando para a posição gráfica em que se encontram os dois versos que falam diretamente sobre o menino, vemos a sua volta apenas o vazio branco da página. No nível sonoro, o fim do verso exige uma pausa prolongada na enunciação, como ressalta Umberto Eco, rodeando-os de silêncio. A separação desses versos das outras estrofes passa a ideia de ausência, de isolamento do menino de tudo que se passa a seu redor.

O afastamento, estabelecido pelo poeta, entre a criança e as duas figuras que velam por ela pode ser explicado por diversos motivos. O primeiro e mais simples é que o estado inconsciente, imposto pelo sono, o impede de participar dos eventos que ocorrem nesse período. O segundo está relacionado à natureza do inimigo que o menino enfrenta, já que, apesar de toda a ajuda e tratamento que possa receber e toda companhia que o conforte, a doença ainda é algo que deve ser enfrentado de maneira solitária, além de impor limitações que o diferenciam das outras pessoas, tornando-o alheio até mesmo aos acontecimentos mais simples e habituais.

Essa última interpretação nos leva a considerar a possibilidade de a doença não ter sido superada, em cujo caso “dormir” seria considerado um eufemismo para “morrer”. Tal leitura pode ser fundamentada por ser a morte um tema recorrente na poesia de Bandeira que não é estranho ao uso de eufemismos para se referir a ela. No poema “Consoada”, a morte foi tratada como “indesejada das gentes”. Em “Profundamente” encontra-se outro caso em que o poeta usa o verbo dormir, dessa vez acompanhado pelo advérbio “profundamente”, para indicar a morte das pessoas que se encontravam nesse estado. No caso do poema “O menino doente”, essa associação dormir-morrer é ainda corroborada pela transição de planos em que o menino aparece dormindo, enquanto inicialmente a mãe, um ser pertencente à esfera do real, o acalanta para que siga dormindo. Na terceira estrofe, quem assume essa tarefa é a santa, uma personagem pertencente ao mundo espiritual, sendo que tal mudança alude à possibilidade de que o menino também mude de plano. Sobre essa temática, tão presente na poética bandeiriana, citamos Ivan Junqueira (2003, p. 278):

Já em *O ritmo dissoluto*, porém, essa aceitação da morte se patenteia de forma tácita e irremissível. Poemas como “O silêncio”, “Na solidão das noites úmidas” (estes também vinculados a óbvias implicações eróticas), “Felicidade”, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza...” e “Noite morta” nos dão prova cabal de que Bandeira já passara a incorporar a ideia da morte à sua rotina cotidiana. Convém assinalar, não obstante, que, nesse estágio evolutivo de aceitação, ainda está implícito o desejo manifesto do poeta pela morte.

Ivan Junqueira, nessa parte de seu *Testamento de Pasárgada*, procura mostrar as mudanças na forma de tratamento desse tema nas obras de Bandeira. Conforme a citação acima, em *Ritmo dissoluto* o poeta aceita a ideia da morte, passa a incorporá-la à rotina cotidiana, porém nesse momento de sua obra essa questão é ainda algo individual, passando posteriormente a ser encarada de maneira coletiva, como um conceito da morte.

O poema que viemos discutindo parece se encaixar no que foi dito por Junqueira. Apesar do tom melancólico que possui, a morte é nele encarada como algo que faz parte de nosso cotidiano e na qual existe certo conforto, nele representado pela santa que assume o papel de figura materna.

Terminaremos nossa leitura do poema com algumas considerações acerca do ritmo. Durante a análise dos elementos sonoros dissemos que o poeta procura aproximar o ritmo do poema daquele da canção de ninar, sendo que isso é realizado com técnicas análogas, primeiro na voz do eu-lírico e depois nas vozes semelhantes, como diz o próprio poema, das figuras maternas representadas pela mãe e pela santa, mas de modo a distinguir ambas “cantigas” quanto a som e sentido, uma vez que conservando as características do acalanto, o poeta cria ritmos diferentes para a voz do eu poético e para as vozes da mãe/santa.

5.2. “Acalanto para as mães que perderam o seu menino”: o poeta e seu leitor

Incluído em *Estrela da tarde*, livro cuja primeira publicação data de 1960 e, portanto, pertence a um momento de maturidade do poeta que, como falamos outrora, caracteriza-se pela utilização de versos livres e/ou metrificados, já que as regras que regem esses últimos são subvertidas a fim de atingir o efeito desejado pelo poeta, em “Acalanto para as mães que perderam o seu menino” o eu lírico demonstra o desejo de acalmar e reconfortar a figura materna que sofreu uma perda significativa. Para tanto, ele assegura não ser nenhum ente ameaçador, e sim alguém familiar que vive em sua memória e muito lhe ofereceu no passado para agora incentivá-la a encontrar refúgio para a dor em seu sono.

Realizaremos primeiramente a leitura do poema em sua completude para que posteriormente atentemos para partes específicas e elementos que o compõem.

Acalanto

Para as mães que perderam o seu menino

Dorme, dorme, dorme...

Quem te alisa a testa

Não é Malatesta,

Nem Pantagruel
- O poeta enorme.
Quem te alisa a testa
É aquele que vive
Sempre adolescente
Nos oásis mais frescos
De tua lembrança.

Dorme, ele te nina.

Te nina, te conta
- Sabes como é -,
Te conta a experiência
Do vários passado,
Das várias idades.
Te oferece a aurora
Do primeiro riso.
Te oferece o esmalte
Do primeiro dente.

A dor passará,
Como antigamente
Quando ele chegava.

Dorme... Ele te nina
Como se fosses hoje
A sua menina.

Como o próprio nome já diz, esse poema é um acalanto, tipo de cantiga que se encontra intrinsecamente ligada ao período formativo de uma criança e aos laços afetivos estabelecidos entre mãe e filho. Temos, portanto, um texto escrito com a intenção de embalar uma criança, apresentando um ritmo bastante cadenciado, quase monótono.

Enquanto a sonoridade do poema de Bandeira mostra-se cadenciada por versos pentassílabos, característicos da tradição popular, com acentuação relativamente constante, uma coisa destoa do que é usual e deve por isso ser considerada ao realizarmos um estudo sobre a obra: a inversão de papéis estabelecida no título do poema. Ao contrário do que dizem os teóricos, como Mário de Andrade (1989, p.104), a quem já citamos nesse trabalho, e do que acontece em outros poemas do autor como “O menino doente” ou mesmo daquilo que a experiência nos faz esperar, a pessoa acalantada nesse poema não é uma criança, mas sim uma mulher adulta que perdeu o destinatário de seu carinho e conforto e, agora, vê-se em uma posição fragilizada.

Nos primeiros quatro versos do poema, a repetição do verbo dormir, no imperativo afirmativo, no verso de abertura do poema, é quase hipnótica. O prolongamento da vogal arredondada “o”, causado pelo arquifonema /R/ que a segue, não permite uma leitura acelerada, atribuindo ao verso uma suavidade que vai coagindo o ouvinte a fazer a vontade do eu-lírico. Ainda no primeiro verso, o ritmo binário e a sílaba acentuada prolongada remetem a uma afirmação de Mário de Andrade acerca do acalanto: “Segundo A. Leça [o acalanto] possui uma interjeição, na maioria dos exemplos, para ser prolongada imitando o movimento da caminha ou da rede brasileira, até que a criança adormeça.” (1989, p.7). Aqui temos, ao invés de uma interjeição, o repetido prolongamento dessa vogal que aparece na posição tônica nos três momentos em que o verso é acentuado. Junto do ritmo binário, notamos que a candência do verso poderia simular o vai e vem regular da rede ou do movimento utilizado para acalmar a criança.

No entanto, para que o adormecimento ocorra, o eu-poético deve garantir a seu interlocutor alguma segurança, pois quem lhe “alisa a testa” não é uma das figuras ameaçadoras que aparecerão nos versos seguintes: “Quem te alisa a testa/ Não é Malatesta,/ Nem Pantagruel.” Além de representarem ameaças ao sistema político de sua época, como é o caso do anarquista italiano Errico Malatesta, e críticas ao sistema religioso do momento histórico em que viveu, como acontece com o gigante Pantagruel criado por François Rabelais, a sonoridade do nome dessas duas personagens é peculiar. O início do sobrenome do teórico italiano “mal”, bem como o final do nome do gigante “gruel” que se assemelha bastante a “cruel” – devido ao fato de “k” e “g” serem ambas consoantes oclusivas velares – fazem com que essas personagens soem como vilões temíveis, ainda que o leitor não tenha conhecimento de sua identidade. É necessário também observar que os versos de número dois

e três terminam com uma rima pobre (testa/ Malatesta) e possuem a dupla função de remeter às rimas infantis e desconfortar o leitor ao criar um efeito um tanto desagradável ao ouvido.

Se esses versos já causavam certo estranhamento pela sonoridade, o de número cinco (- O poeta enorme.) dá continuidade a esse efeito pela ambiguidade presente nele. O discurso direto introduz a figura do poeta enorme no poema, termo que parece proporcionar a fusão de Rabelais e seu personagem Pantagruel. A esse respeito podemos conjecturar que esse indivíduo possa ser o eu-lírico a acalantar essa mulher que sente a perda de seu filho, contudo, o uso do pronome de terceira pessoa “ele”, em todo o texto poético, e o conteúdo dos versos, permite ler o eu-lírico como o filho que não mais se encontra ao lado da mãe.

Ritmicamente, a rima consoante dorme/enorme entre o primeiro e o sexto versos promove o processo de fusão entre a figura do poeta e do eu-lírico que estimula a ouvinte a adormecer. Interessante que o poeta, por ser caracterizado como “enorme”, partilha da principal característica de Pantagruel, o tamanho gigante. Sendo essa a palavra que liga esses dois versos, através da sonoridade, torna-se necessário procurar entender o que existe em comum entre o eu-lírico, o poeta e o gigante.

Nesse sentido, a literatura é um traço partilhado por eles, já que são respectivamente um elemento da poesia, um autor e um personagem, o que nos leva a um aspecto de grande importância para a literatura, e para a arte em geral, que é a permanência. Eternizar algo ou alguém através de uma obra literária é possível, pois a literatura perdura e suplanta a morte física de seu autor e a mudança das civilizações, tema que já foi tratado por William Shakespeare em *Sonnet 18* ao anunciar a eterna juventude do ser amado, perenizado pelo poeta em sua obra: “*But thy eternal summer shall not fade/ Nor lose possession of that fair thou ow'st;/ Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,/ When in eternal lines to time thou grow'st;/ So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this, and this gives life to thee.*”³(SHAKESPEARE, 1960, p.1301). Esse último aspecto nos parece especialmente relevante para o acalanto em questão, por ser ele todo voltado a conservar viva a lembrança do menino.

A partir do sexto verso da primeira estrofe, temos uma descrição daquele que desempenha o papel de zelar pelo sono dessa mãe. A acentuação dos versos que caracterizam

³ Só teu eterno verão não se acaba/ Nem a posse de tua formosura;/ De impor-te a sombra a Morte não se gaba/ Pois que esta estrofe eterna ao Tempo dura./ Enquanto houver viventes nesta lida,/ Há-de viver meu verso e te dar vida. (Tradução de Ivo Barroso)

essa figura (É a|**que**|le |que| **vi**|ve// **Sem**|pre a|do|les|**cen**|te// Nos |oá|sis| mais |fres|cos// De |**tu**|a |lem|**bran**|ça.) marca o início de uma maior regularidade rítmica, uma vez que, apesar de haver certa variação entre a acentuação da primeira, da segunda e da terceira sílabas, não há versos com três tônicas, como ocorre no verso primeiro, ademais a presença em grande número de fonemas fricativos alveolares (/s/ e /z/) confere suavidade aos versos, contribuindo com o adormecer da mãe acalantada e com a separação dessa figura benevolente das intimidantes personagens citadas nos versos iniciais.

Uma pergunta, contudo, fica na mente do leitor quando da apresentação desse ser que vive eternamente jovem na memória da enunciatária da cantiga: quem é afinal esse indivíduo? A resposta mais óbvia seria tomá-lo como a lembrança do filho perdido, anunciada no título. Ele viverá para sempre como um menino que precisa de cuidados maternos em sua memória, porém outro caminho interpretativo se abre ao lembrarmos que a figura do poeta foi inserida no poema, no verso número cinco. A função de ninar e contar fatos a alguém é consideravelmente semelhante ao papel que o poeta desempenha, afinal seu trabalho é justamente utilizar sua sensibilidade e seu conhecimento para construir obras como acalantos que perdurarão por muitos anos, à revelia de sua morte, textos que serão responsáveis por manter viva e eternamente jovem a sua memória nas lembranças de seus leitores. Visto dessa maneira, o poema adquire dimensão metalinguística. Temos, assim, a cantiga enunciada desdobra-se nas lembranças do filho. O eu lírico inicia a canção e, no processo de adormecimento, a mãe entra em contato com o filho, sendo que esta lembrança funde os dois sujeitos, filho morto e poeta, ambos eternizados na lírica.

Tomando como possível essa leitura do poema, torna-se necessário reavaliar esta interpretação primeira para chegar à imagem complexa do poeta. Inicialmente, a mãe necessita conforto e encontra refúgio no acalanto, responsável por nutrir e manter viva a lembrança do filho. É possível ler a figura materna como o coletivo de leitores que tiram conforto da poesia e a eternizam. Seguindo essa linha de pensamento, a inversão de papéis, mencionada no início dessa análise, não existe, cada qual é descrito desempenhando a função que lhe é um direito e um dever: o poeta canta, nina, conforta e faz com que o leitor reflita, desencadeie lembranças e memórias.

A terceira estrofe segue descrevendo as ações daquele cuja função é confortar, sendo que a estrutura paralelística, sintática e semântica, dos versos 14 a 20 (Te conta a experiência// Do vário passado,// Das várias idades,// Te oferece a aurora// Do primeiro

riso.// Te oferece o esmalte// Do primeiro dente.), proporciona à estrofe um ritmo cadenciado, característico das cantigas de ninar. Essa estrutura paralelística apresenta complemento verbal indireto + verbo + complemento verbal direto, seguido de um *enjambement* e complemento nominal. Ainda há o fato de que os versos 14 a 16 possuem acentuadas a segunda e a quinta sílabas poéticas, e os de número 17 a 20 têm por tônicas a terceira e a quinta sílabas. A importância da acentuação regular para esses textos de origem popular fica evidente ao atentarmos para um verso da cantiga “Sapo-cururu”: “Da beira do rio” – tal qual transcrito por Mário de Andrade (1989, p.104) em seu dicionário. Para manter a acentuação em 3-5, a tônica da palavra “beira” é deslocada de BEI para RA em sua versão cantada. Além disso, o paralelismo, traço que chama a atenção do leitor para esses versos, é recorrente nas cantigas de amigo medievais que, assim como as cantigas populares, dependiam da oralidade para serem transmitidas. Com base no exposto, essa estrofe parece constituir uma rememoração dos eventos marcantes da vida dessa criança que passa pelo processo de crescimento, expresso na sucessão dos versos que revisitam os momentos primordiais de sua existência.

Pensando em uma leitura metalinguística, os verbos “contar” e “ninar” aludem novamente ao fazer poético – sendo que o cantar do ninar e o contar narrativo parecem indicar os gêneros lírico e épico – que, ao promover a recordação do passado, sugere também a evocação de uma tradição, sendo o poeta aquele que pode tornar presente o passado, lembrando, a esse respeito, o célebre ensaio de T.S. Eliot (1957, p. 49) “Tradition and the individual talent”:

*Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.*⁴

⁴ Tradição é uma questão de mais amplo significado. Ela não pode ser herdada e se você a quer, deve obtê-la com muito trabalho. Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, que nós podemos dizer quase indispensável para qualquer um que continuaria a ser poeta depois de seus vinte e cinco anos; e o senso histórico envolve uma percepção, não apenas do “passadismo” do passado, mas de sua presença; o senso histórico compele um homem a não escrever meramente com sua geração em seu ser, mas com um sentimento de que o todo da literatura da Europa desde Homero e dentro do todo da literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (Tradução nossa)

A penúltima estrofe apresenta uma garantia do eu-lírico: o desaparecimento da dor da perda quando a mãe se render ao sono. É impossível negar as semelhanças existentes entre o sono e a morte, o estado passivo e o olvido encontrado no sono são agravados na morte pela completa falta de consciência e impossibilidade de sair do estado de passividade. Tal relação torna-se ainda mais provável considerando que a morte tem frequentes aparições nos poemas de Bandeira, conforme mencionado na análise de “O menino doente”, em que o ato de dormir assemelha-se à morte. Afinal, como afirma Davi Arrigucci Jr. (2009, p. 258-259), sobre a obra de Bandeira:

Com certeza, a biografia, marcada pela experiência da doença, não explica a qualidade da obra poética de Bandeira. A tuberculose, com toda a sua ameaça de morte, nem sequer permite entender o surgimento da poesia em sua vida. O poeta vinha se formando lentamente desde os tempos de menino, como se pode verificar pela confissão aberta no *Itinerário de Pasárgada*. Mas essa experiência tão marcante deu um sentido à poesia dentro do quadro de uma existência humana particular, obrigando o poeta a responder a uma circunstância concreta e incontornável, que deixou traços profundos em sua atitude e em seu próprio modo de conceber o poético, sem falar no temário inevitável e recorrente da morte.

Em *Humildade, paixão e morte*, o crítico fala sobre o que para ele são as principais características da poesia de Bandeira. Sobre a morte, temática das mais conhecidas na obra bandeiriana, Arrigucci Jr. afirma, como vimos acima, ter tido certa influência na vida do autor uma vez que ao conviver com a doença que o ameaçava, ele adquire vivências que provocam alterações em sua percepção do mundo, o que não poderia deixar de transparecer em sua obra. Para Ivan Junqueira, outro crítico de quem já ouvimos sobre tal temática, os livros do poeta mostram um amadurecimento da forma de lidar com a morte, sua companheira desde a juventude, gradativamente aceitando sua inevitabilidade, e como no poema que lemos, sua beleza.

Com base nessas observações, no acalanto aqui analisado, é notável a inter-relação dos vocábulos “nina” e “menina”, realçada pela rima consoante, indicando o estabelecimento de uma relação de causalidade, uma vez que é o ato de ninar que permite a ela voltar à idade pueril. Assim, a cantiga-poema funciona como objeto desencadeador de memórias que transportam a mãe-menina para momentos mais felizes de sua vida e oferece a ela, e a todos os leitores, o conforto de que necessitam ocasionalmente.

5.3. Cotejo dos poemas analisados

Em ambos os textos percebemos um claro desejo, por parte do poeta, de aproximar seus poemas dos acalantos típicos da tradição oral brasileira, sendo opção contrária àquela assumida nos poemas estudados no capítulo anterior, nos quais o autor cita o texto popular e desconstrói seu ritmo para atingir um objetivo.

Notamos a presença de elementos característicos do tipo de cantiga com as quais Bandeira dialoga nesses poemas, sendo eles o “bicho-papão” que oferece uma ameaça a quem é acalantado, a santa que representa a proteção, os versos pentassílabos típicos dos textos populares e o ritmo bem cadenciado adequados à função de embalar os receptores desses poemas.

Por mais que os textos poéticos tenham certos aspectos em comum com as cantigas com as quais temos contato quando crianças, não podemos esquecer que eles constituem uma obra autoral e possuem elementos que não seriam facilmente encontrados na literatura oral, tal qual a cantiga dentro da cantiga, em “O menino doente”, a metalinguagem e inversão de papéis em “Acalanto para as mães que perderam o seu menino”, sem perder de vista o intuito de proporcionar conforto aos enunciatários de seus textos.

Ressaltamos ainda a tendência que Bandeira demonstrou em colocar informações cruciais para a interpretação desses textos em seus títulos. Sem a sugestão da perda ligada à doença e ao anúncio da falta do filho, apresentados no título dos poemas, estes poderiam ser lidos de maneira mais literal e menos melancólica. Conquanto essas interpretações ainda sejam possíveis, o texto poético sugere um maior leque de possibilidades de leitura e de sentidos.

CAPÍTULO 6

As orações

A leitura da obra poética de Manuel Bandeira revela a presença de figuras, como a de diversas santas e do menino Jesus, características do catolicismo. Para melhor compreender essa presença, é interessante evocar a voz do próprio poeta que fala um pouco sobre sua espiritualidade em carta enviada a Mário de Andrade:

Não nego a Deus. Nunca neguei a Deus. Tenho passado por crises tremendas de desespero. Sinto-me frequentemente desamparado de qualquer ideia religiosa ou filosófica. Mas nunca achei fé para negar. É certo que não posso aceitar o Deus à imagem do homem como inculcam quase todos os sistemas religiosos. Reconheço e até sinto o que há de divino em todas as coisas. Isso devia levar-me ao panteísmo, mas aqui encontro outras dificuldades insuperáveis. A própria onipotência divina repugna-me porque então seria forçado a aceitar o antropomorfismo, que, como já te disse, não posso conceber. Por aí podes entrever o abismo das minhas perplexidades. Até hoje, o mais que pude alcançar, e me satisfaz em certa medida, foi reduzir esteticamente a ideia de Deus à ideia de vida. Deus é vida, simplesmente. Tenho confiança nela, embora não saiba absolutamente o que ela quer além de se perpetuar. Não sei se tem moral alguma. Não a conhecemos. Falo em Deus para ser compreendido, mas no que penso é nessa vida que não sei o que é mas que vejo e sinto em tudo. Quando rezo é pensando nessa força. Rezo de mil maneiras. Tenho uma prima freira que me fez decorar o *memorare* de São Bernardo. A “*virgo virginarum*” do *memorare* é a vida para mim e diante dela é que eu *gemere, peccator*, assisto. (MORAES, 2001, p. 102) (grifo do autor)

Percebemos, portanto, que Bandeira não faz opções espirituais convencionais, em especial para sua época. Contudo, visando ser compreendido, escolhe utilizar termos e figuras conhecidas por todos. Parece-nos claro que a opção por símbolos e figuras típicos do cristianismo deve-se ao fato de o autor ter sido criado no âmbito de uma sociedade em que a religião é um dos fundamentos de sua cultura.

São essas as considerações que nos levam a crer que a presença de orações na poética desse autor modernista representa muito mais um diálogo com a cultura popular brasileira do que uma manifestação da espiritualidade do poeta, como era o caso de algumas obras de Murilo Mendes, por exemplo. É por este motivo que incluímos os poemas “Oração para aviadores” e “Oração a Santa Teresa” em nosso *corpus*, não os abordando pelo viés da

religiosidade, mas vendo-os como mais uma forma de trazer o popular para dentro de sua obra.

Para viabilizar a comparação das características dos poemas supracitados com aquelas das orações tradicionais, fazemos abaixo algumas considerações sobre os traços típicos desse tipo de texto. Para tanto, partimos de textos da literatura cristã e também da observação de algumas orações, a fim de apreender suas peculiaridades formais.

A oração é algo essencial para a maioria das religiões, ocupando local de destaque em seus rituais de adoração. Esse hábito é visto como uma maneira de comunicar-se com Deus, sendo através dela que os fiéis podem agradecer e pedir bênçãos:

A vida não se reduz à atividade, à eficácia. É também contemplação, amizade, descanso, festa. Na oração, o homem coloca-se explicitamente na dependência de Deus, ao calor do Seu amor. Dá graças pelos dons recebidos e prepara-se para receber os que pede. Mais profundamente, o cristão coloca todo o seu ser em uma comunhão filial com Deus, por Jesus; exprime assim a atitude fundamental da fé, da esperança e da caridade, conforme as modalidades variam com as situações, as alegrias, as penas tanto pessoais como comunitárias. (BECK, 2004, p. 175)

Como visto acima, a oração possui um caráter contemplativo, uma vez que o fiel reflete sobre sua situação e, num ato de confiança, coloca suas preocupações e alegrias nas mãos da divindade em que crê.

Sobre as formas de oração temos:

A oração conhece diversas formas de expressão: na *adoração*, apresentamo-nos com humildade diante de Deus três vezes Santo, reconhecendo-o como o Rei da Glória, nosso Criador. No *louvor*, cantamos para ele mesmo, de uma maneira absolutamente desinteressada, para além de tudo que ele fez por nós. A *oração de petição* prepara-nos para receber os dons que Deus quer conceder, na sua misericórdia: o perdão, a graça, tudo o que nos é necessário. A *intercessão* apresenta ao Senhor as necessidades dos outros, inclusive dos nossos inimigos. Une-nos a Jesus “que está sempre vivo para interceder por eles” (Hb 7, 25). A *ação de graças* enche toda a nossa vida, por que é o nosso agradecimento por tudo que recebemos de Deus: os dons particulares que ele nos concede dia a dia, mas sobretudo a nossa existência, a salvação, o amor paternal em que nos envolve. (BECK, 2004, p. 177) (grifo do autor)

A partir da citação acima, percebemos que a oração pode desempenhar várias funções, sendo que sua função extrapola a mera realização de pedidos e o agradecimento por graças concedidas, mesmo que esses sejam os principais motivos que levam fiéis a essa prática.

Quanto aos aspectos formais da oração, apresentá-los-emos a partir da observação de três célebres orações encontradas transcritas no livro *Eu creio*: pequeno catecismo da Igreja Católica, sendo elas: “Ave Maria”, “Oração do Senhor” e “Glória”, uma vez que a escassez de trabalho nessa área não nos possibilita acesso a estudos mais aprofundados sobre o tema.

A primeira coisa que notamos ao realizar a leitura dos três textos selecionados é em relação ao verbo, que aparece na maior parte das vezes no imperativo – por constituir uma súplica do fiel para a divindade – e na segunda pessoa do plural, vós, provavelmente utilizado como forma de respeito. Trazemos abaixo exemplos disso na “Oração do Senhor”, “Glória” e “Ave Maria”, respectivamente:

Pai Nosso que estais no céu
Santificado seja o Vosso nome
venha a nós o Vosso reino
seja feita a Vossa vontade, assim na terra como no céu. (BECK, p. 191)
(grifo nosso)

Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós (BECK, p. 192)
(grifo nosso)

Santa Maria, mãe de Deus,
rogai por nós, pecadores (BECK, 2004, p. 193) (grifo nosso)

Os trechos citados acima colocam em evidência mais um traço recorrente nesse tipo de texto: o vocativo. Tal recurso sintático – que pode ser visto em “Pai Nosso que estais no céu”, “Vós que tirais o pecado do mundo” e “Santa Maria” – parece-nos ser utilizado para chamar, invocar, a entidade para quem tal prece é destinada.

Além disso, podemos ainda mencionar que esses textos parecem explorar a repetição, tanto de estruturas sintáticas quanto semânticas.

Ave Maria, cheia de graça
[...]
Santa Maria, mãe de Deus (BECK, 2004, p. 193)

Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós
Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica (BECK, 2004, p. 192)

No primeiro caso, retirado de “Ave Maria”, temos um paralelismo sintático entre os dois versos, um vocativo, referindo-se à mesma santa, e um epíteto que a caracteriza. O segundo caso, retirado de “Glória”, tal como o primeiro apresenta paralelismo sintático, sendo

que ambos os versos abrem-se com o mesmo vocativo, seguido por uma oração iniciada por verbo no imperativo e seu objeto direto. Esse artifício confere à súplica caráter mais assertivo, já que ela é reiterada diversas vezes ao longo da oração. Esse constante retorno, traz à mente a ideia de circularidade, símbolo de grande importância para a religião, pois representa o eterno, aquilo que é imutável, assim como a tríade, Deus, Jesus e o Espírito Santo, tidos como a única grande e verdadeira divindade pelos cristãos.

6.1. “Oração para aviadores”: o lirismo circular

Publicado pela primeira vez em 1952, “Oração para aviadores” faz parte da obra de maturidade de Manuel Bandeira, uma vez que o livro em que está coligido, *Opus 10*, foi um dos últimos lançados por ele.

O poema em questão apresenta uma prece realizada pelo eu-lírico com o propósito de pedir à Santa Clara que o proteja dos perigos a que estão sujeitos todos aqueles que têm como profissão a aviação. Abaixo, apresentamos o poema integralmente para leitura, antes de partirmos para a análise de suas partes.

Oração para aviadores

Santa Clara, clareai
 Estes ares.
 Dai-nos ventos regulares,
 De feição.
 Estes mares, estes ares
 Clareai.

Santa Clara, dai-nos sol.
 Se baixar a cerração,
 Alumiai
 Meus olhos na cerração.
 Estes montes e horizontes
 Clareai.

Santa Clara, no mau tempo
 Sustentai
 Nossas asas.
 A salvo de árvores, casas
 E penedos, nossas asas
 Governai.

Santa Clara, clareai.
 Afastai
 Todo risco.
 Por amor de S. Francisco,
 Vosso mestre, nosso pai,
 Santa Clara, todo risco
 Dissipai.

Santa Clara, clareai.

Este poema começa imediatamente com a invocação de Santa Clara por meio de um vocativo, seguido do pedido que o eu-lírico deseja realizado. Antes de prosseguir com a análise, faz-se necessário falar um pouco sobre a história dessa personagem da história da Igreja Católica, haja visto que ela constitui figura central do poema.

Santa Clara nasceu na região de Assis, na Itália, no século XII. A lenda diz que a santa recebeu esse nome, pois antes de seu nascimento um anjo visitou sua mãe e disse-lhe que seu bebê seria iluminado. Clara entra para a vida religiosa após conhecer São Francisco e seu modo de servir aos propósitos divinos através da pobreza. Ela foi a fundadora das Clarissas, o lado feminino dos franciscanos e foi a responsável por redigir a regra para mulheres religiosas, baseada nos preceitos pregados e seguidos por São Francisco.

É curioso observar que, apesar do poema tratar-se de uma oração para aviadores, Santa Clara não é considerada sua padroeira, o que nos leva a ponderar sobre os possíveis motivos que levaram o poeta a optar por dialogar com essa figura em seu texto. O primeiro, e mais simples, é seu nome, que evoca algo que é de extrema importância para qualquer aviador, a claridade de um céu límpido e livre de ameaças para o voo.

O segundo exige que nos detenhamos mais na biografia dessa personagem. Muito mais que uma seguidora de São Francisco de Assis, Santa Clara foi também uma líder, uma vez que reuniu diversas mulheres que passaram a partilhar de suas ideias, guiando-as e protegendo-as quando as provações da escolha pelo caminho da pobreza se faziam presentes e, também, durante momentos de terror provocados pela invasão dos sarracenos à região. A escolha da santa vai, portanto, muito além da conveniência de seu nome, pois ela constitui uma excelente guia para seus discípulos, cuja obstinação permite que se mantenha no caminho que traçou para si mesma de forma bem-sucedida, apesar de fatores externos. Tais qualidades, podemos pensar serem úteis não apenas para aviadores, como também, para escritores, que ao escolherem o caminho menos trilhado, são repudiados pelo público em geral por boa parte de sua criação.

Voltando nosso olhar para o nível mais estrutural do poema, é interessante ressaltar uma diferença em relação aos demais textos analisados até o momento, neste trabalho de pesquisa: o poema tende mais para o lírico, pois não possui a narratividade tão explorada por Bandeira em outros de seus poemas, prova disso é a ausência de verbos no pretérito perfeito e pronomes relativos, bem como a presença de uma musicalidade expressiva.

Começamos por observar que o poema é inteiramente construído com versos trissílabos e redondilhas maiores, combinados entre si para formar as cinco estrofes que constituem a obra. Analisaremos cada uma delas pausadamente de modo que, posteriormente, possamos obter uma visão mais completa e apurada do poema como um todo.

O primeiro verso da obra mostra-se bastante interessante do ponto de vista sonoro. Há nele a presença abundante da vogal aberta e não-arredondada “a”, que se faz sentir ainda mais fortemente por conta da acentuação na primeira, na terceira e na sétima sílabas poéticas (**San-ta-Cla-ra,-cla-re-ai**), já que concentra a tonicidade do verso na vogal citada acima. Considerando o conteúdo semântico desse verso, a assonância com uma vogal com um modo de articulação tal qual descrito acima alude à abertura e iluminação solicitadas pelo eu-lírico.

O verso que segue não apresenta a mesma concentração de vogais “a” que seu antecessor, uma vez que possui apenas três sílabas poéticas, no entanto sua tônica recai sobre o único fonema desse tipo nele presente (**Es-tes-a-res**) e traz a atenção do leitor – e da santa, sua interlocutora - para o motivo de preocupação do eu-poético, os ares.

O terceiro e quarto versos dessa estrofe seguem o padrão estabelecido pelos dois primeiros, assim temos uma redondilha maior seguida por um verso trissílabo, com

acentuação na primeira, na terceira e na sétima (**Dai-nos-ven-tos-re-gu-la-res,**) e na terceira (**De-fei-ção**), respectivamente. Eles representam o desejo do eu-lírico de intervenção da santa sobre os elementos da natureza, para que estes não ameacem sua segurança durante o voo.

O quinto verso apresenta certa mudança de acentuação, trazendo como tônicas a primeira, a terceira, a quinta e a sétima (**Es-tes-ma-res,-es-tes-a-res**). Imageticamente temos uma ideia de verticalidade, proporcionada pela posição dos dois elementos invocados à mente do leitor, o mar que se estende até a linha do horizonte e dá lugar ao ar que preenche tudo aquilo que se encontra acima dele.

A assonância em “a”, que teve início no primeiro verso, continua presente neste ainda, porém dividindo a posição tônica com a vogal “e”, esta última com modo de articulação levemente distinto, sendo não-arredondada e média, ademais com o intercalar das tônicas o movimento da boca do leitor simula o movimento vertical dos olhos diante de uma vista desimpedida do céu e do mar.

A ideia de amplitude é ainda reforçada pela súplica do eu-poético que constitui o verso seguinte e fecha a estrofe. Composto por apenas um verbo “clareai”, conjugado, como os demais, na segunda pessoa do plural do modo imperativo afirmativo, ele reitera o desejo de que o tempo, simbolizado pelos ares, esteja aberto e tranquilo.

Tal qual é comum ocorrer em orações, a segunda estrofe do poema inicia-se novamente com a invocação da santa por meio do vocativo, seguindo-se a ele o pedido do eu-lírico pela luminosidade do sol, algo que lhe permitirá transitar com segurança pelos céus. É importante ressaltar que este verso é idêntico ao que abre o poema quanto a sua acentuação, o que nos leva a notar a preocupação do poeta em manter um ritmo cadenciado, que se aproxime da musicalidade, no decorrer de seu texto.

O motivo que leva o sujeito a pedir a intercessão da santa nesta estrofe apresenta-se no segundo verso, por meio de uma oração condicional, prevendo a possibilidade de um evento que representaria perigo para ele. Aqui temos uma pequena alteração na acentuação do verso, cujas tônicas recaem sobre a terceira e a sétima sílabas poéticas, perdendo uma tônica em relação aos demais versos heptassílabos vistos anteriormente. No entanto, a pequena mudança rítmica que percebemos na leitura desses versos parece estar mais relacionada à mudança na ordem de distribuição das redondilhas maiores e dos versos trissílabos do que à alteração acentual. Tais mudanças voltam a ocorrer no decorrer do poema, contudo, outros recursos

rítmicos, como a assonância e a regularidade acentual, ajudam a manter sua musicalidade característica.

As regras de separação silábica das palavras de língua portuguesa tradicionalmente pedem que a palavra, que sozinha forma o terceiro verso dessa estrofe, seja dividida em quatro sílabas, porém, dada a natureza de sua última sílaba e o padrão rítmico e métrico do poema, acreditamos ser possível separá-la em três partes, temos assim: A-lu-**miai**.

Este verso mostra-se de especial interesse, não apenas por constituir outro pedido do eu-lírico, que reitera a importância da luminosidade para sua profissão, como também pela localização isolada que ocupa no verso. Este verbo pode se relacionar com o verso que o precede e com o que o sucede, servindo como um pedido duplo, para que a santa ilumine o ambiente a seu redor e para que exerça influência sobre seus olhos, guiando suas ações.

Esta é a primeira vez que o eu-poético solicita que Santa Clara aja diretamente sobre ele, como é também a primeira vez que o eu-lírico coloca-se no texto na primeira pessoa do singular, tendo anteriormente mostrado preferência pelo plural. É notável que o único momento em que o pronome possessivo da primeira pessoa do singular aparece no texto é em relação com os órgãos responsáveis por apreender os estímulos sensoriais ligados ao campo da visão, fato de interesse para a análise, pois constitui o sentido que recebe estímulo das dádivas rogadas à santa. Além disso, ver com clareza é uma expressão que se aplica a diversos aspectos de nossa vida, tendo em vista que apontamos, no começo dessa leitura, ter sido Santa Clara uma guia que mostrava um novo caminho a ser seguido.

O quinto e o sexto versos dessa estrofe são sintaticamente semelhantes aos versos correspondentes da primeira estrofe. Com leve mudança acentual no heptassílabo, que leva acento na primeira, terceira e sétima, o som se mostra congruente, pois ambos os versos apresentam rimas internas – mares e ares, na primeira estrofe e montes e horizontes na segunda. Outrossim, temos novamente um verso de grande apelo imagético que evoca a ideia de verticalidade com os montes e parece expandir o campo de visão do leitor ao falar dos horizontes, simulando a vista grandiosa e ininterrupta que pode ser encontrada da cabine de um piloto de aviões.

Assim como a primeira estrofe, esta é fechada com o verbo clarear conjugado na segunda pessoa do plural do modo imperativo. Esta repetição, bem como a evocação de Santa Clara no início de todas as estrofes, parece-nos reforçar a ciclicidade do poema, que é também característica das orações.

Ao término da leitura das duas primeiras estrofes percebemos que dois sons se destacam, permanecendo durante todo o texto. O primeiro provém da assonância em “a” sobre a qual falamos anteriormente, e o segundo é constituído pela concentração de consoantes fricativas tais quais “s”, “z” e “v”, novamente por todo o poema. O aspecto sibilante desses fonemas evoca à mente do leitor o som do vento, dos ares que foram mencionados na primeira estrofe e que são intrínsecos ao ato de voar.

A terceira estrofe da “Oração para aviadores” inicia-se de forma levemente distinta das demais, uma vez que seguindo o vocativo “Santa Clara” temos um adjunto adverbial de tempo a modificar o verbo que forma o verso seguinte, “sustentai”, cujo complemento encontra-se no verso que o sucede. Os *enjambements* descritos acima nos parecem servir a dois propósitos, o primeiro é a manutenção do ritmo, já que sua acentuação segue o padrão encontrado nas estrofes anteriores (1, 3, 7 e 3), o segundo é chamar a atenção do leitor para esses termos, já que eles se destacam ritmicamente, devido à pausa que segue o término de um verso, e graficamente. A ênfase dada a esses versos pode ter vários motivos, entretanto, em vista da natureza da obra, é lógico pensar que isso ocorre para destacar a prece do eu-lírico para que a santa sustente suas asas em uma situação de risco.

O quarto e quinto versos dessa estrofe apresentam as possíveis ameaças às asas para as quais pede proteção, no caso, árvores, casas e penedos. O ritmo nesses versos mantém-se ternário e binário, sendo que a acentuação dos versos dá-se, respectivamente, na segunda, quarta e sétima sílabas, e na terceira, quinta e sétima.

Cada estrofe do poema carrega uma expressão que se repete em dois versos distintos dentro da mesma estrofe, formando geralmente uma linha diagonal que atravessa um ou mais versos. São elas: “estes ares”, “cerração”, “nossas asas” e “todo risco”, respectivamente. Essas expressões parecem ter algo em comum, pois representam o motivo de preocupação do eu-poético em cada uma das estrofes e são responsáveis pela tensão existente dentro do texto tanto no que diz respeito a seu nível semântico quanto estrutural, uma vez que dada a posição que ocupam dentro das estrofes, parecem cercar certos versos em um claustro de perigo, opondo-se à ideia de abertura e amplidão que já descrevemos anteriormente.

Por fim, o fechamento dessa estrofe é feito com o verbo governar, que vem conjugado como os demais que representam uma súplica à divindade, que aqui é abertamente uma requisição para que governe e guie o aviador pelo caminho correto.

A penúltima estrofe inicia-se novamente com a invocação de Santa Clara e nos leva de volta ao começo da leitura, haja vista que o pedido realizado é o mesmo. No entanto, esta não é a única súplica feita pelo eu-lírico. Os dois versos seguintes parecem constituir um resumo de todas as graças solicitadas em sua prece. Ao observar a progressão de ideias usada pelo poeta para construir seu texto, percebemos que ele começa por falar de um perigo mais geral e comum, passando por casos específicos que poderiam ser considerados danosos à sua integridade e terminando com um pedido abrangente o suficiente para cobrir tudo aquilo que possa ter se esquecido de mencionar.

O mesmo recurso é utilizado nas preces realizadas pelo eu poético na “Oração para aviadores”. Temos inicialmente os verbos “clareai” e “alumiai”, passando por “sustentai” e “governai” e por fim “afastai” e “dissipai”, portanto o nível de interferência requisitado da Santa é gradualmente elevado. Além disso, esses verbos possuem a mesma terminação, o que faz com que toda vez que um deles é enunciado pelo leitor os outros reverberem constantemente no texto e sejam rememorados. A rima, nesse caso, é um recurso utilizado para criar um efeito sonoro que potencialize o significado do texto.

Em relação à acentuação desses versos, percebemos que eles mantêm o mesmo padrão visto nas demais estrofes. Sendo que essa afirmação também é válida para o último verso da estrofe, composto pelo verbo “dissipar”.

O poeta fecha seu texto com uma volta ao início. O mesmo verso que abre o poema é usado para fechá-lo, suscitando na mente do leitor a imagem de um círculo. Forma geométrica que é importante para a simbologia cristã, já que representa o eterno, o imutável, e também, para a poesia, conforme célebre afirmação de Octavio Paz “O poema, pelo contrário, se apresenta como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete se recria. E essa constante repetição-criação não passa de ritmo, maré que vai e vem, maré que sobe e desce.” (2012, p. 75)

No decorrer da leitura do poema, mostramos diversos recursos rítmicos como a assonância, a aliteração, as rimas e a métrica, que, conquanto fiquem mais aparentes em determinados versos, estão presentes em todo o texto, fazendo desta uma obra cujo ritmo aproxima-se consideravelmente daquele da música.

Comentamos no início da análise que esta obra não apresenta o caráter narrativo que vimos em outros poemas do autor. Não afirmamos isso com base apenas no tipo de verbo

utilizado no texto, mas também pela sonoridade cuidadosamente trabalhada por Bandeira e escolhida especificamente para dialogar com as “orações”, como esperamos ter mostrado no decorrer desta leitura. Aqui, o poeta não parece interessado em empregar inovações técnicas na composição de sua obra, optando por utilizar recursos da versificação tradicional para conseguir os efeitos e sentidos desejados. A escolha por um ritmo cadenciado, chama a atenção do leitor para este nível do poema, destaque que nos faz recordar as considerações de Paz (2012, p.65) sobre o ritmo e o rito:

Rituais e relatos míticos mostram que é impossível dissociar o ritmo de seu sentido. O ritmo foi um procedimento mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras. Ele também serve para comemorar ou, mais exatamente, para reproduzir certos mitos: a aparição de um demônio ou a chegada de um deus, o fim de um tempo ou o começo do outro. Duplo do ritmo cósmico, era uma força criadora, no sentido literal da palavra, capaz de realizar o que o homem desejava: a vinda da chuva, a abundância da caça ou a morte do inimigo.

Tendo em mente as considerações de Paz, a escolha de Bandeira por manter um ritmo cadenciado e monótono nesta obra torna-se ainda mais significativa, pois retoma um padrão rítmico monótono ligado à oração na memória popular ao mesmo tempo que imprime a seu texto certa musicalidade, outro elemento que tem presença constante no ritual da missa católica, bem como o desejo, e a crença, de que a prece seja capaz de “realizar o que o homem desejava”.

6.2. “Oração a Santa Teresa”: crítica e religião

Ao abrirmos o livro *Mafuá do Malungo* de Manuel Bandeira o autor nos avisa o que podemos esperar dos poemas, afirmando serem versos de circunstância. O poema que analisaremos a seguir, parece-nos exemplificar perfeitamente essa adesão, pois se trata de obra escrita para falar de um acontecimento ocorrido no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Devido à falta de uma data exata, ou mesmo aproximada, para a escritura do poema, uma vez que é prática comum do poeta compor suas obras com textos de anos anteriores ao momento de publicação do livro, não nos foi possível encontrar o fato específico que motiva o

poema. Por essa razão, falaremos do bairro que lhe serve de cenário de maneira mais geral, a fim de aclimar o leitor com esse ambiente e contexto.

O bairro de Santa Teresa recebe seu nome devido ao Convento de Santa Teresa d'Ávila construído em meados do século XVIII. Nele vemos casarões antigos que aludem a uma época em que moradores de alta renda habitavam suas ruas. O historiador Álvaro Braga da AMAST – Associação de Moradores e Amigos de Santa Teresa – relata em um documentário que a área recebeu grande interesse de estrangeiros por conta de fatores climáticos e que, devido à distância do centro urbano onde ocorriam surtos de doenças como a Febre Amarela, em meados do século XIX, tornou-se popular entre os moradores da cidade.

Durante o século XX, o bairro de Santa Teresa também se mostrou popular entre os artistas, tendo dentre seus moradores o próprio Bandeira, que se muda para lá em 1920 e permanece até 1933. Sobre a Rua do Curvelo, hoje chamada Rua Dias Gomes, o autor diz:

Quanto ao Morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. (BAIRRO..., 2012, p.82)

Munidos de algumas informações sobre esse bairro, partiremos para a leitura de “Oração a Santa Teresa”, tarefa que se mostrará mais fácil por termos algumas informações sobre o cenário do qual trata o texto, nos proporcionando um contexto, mesmo que geral, para a obra a ser lida.

Oração a Santa Teresa

Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa
Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa

Antigamente o bonde era no Largo da Carioca atrás do chafariz
Na estação tinha uma casa de frutas
Onde o chefe de família

Podia comprar a quarta de manteiga sem sal
 A lata de biscoito Aimoré
 A língua do Rio Grande
 O homem das balas recebia recados, guardava embrulhos
 De vez em quando havia um desastre na manobra do reboque.
 Bom tempo em que havia desastre na manobra do reboque!
 Porque hoje é ali no duro
 Na ladeira dos fundos do Teatro Lírico.

* * *

Santa Teresa olhai por nós
 Moradores de Santa Teresa,
 Santa Teresa rogai por nós
 Moradores de Santa Teresa
 Rogai por nós junto ao prefeito da cidade.

Rogai pelos tísicos
 Rogai pelos cardíacos
 Rogai pelos tabéticos
 Rogai pela gente de fôlego curto
 Rogai por mim e pelo pintor Artur Lucas.

Nos fundos do Teatro Lírico
 Tem um mictório
 Rogai pelas donzelas do morro obrigadas a passar diariamente em frente do mictório.

Santa Teresa rogai por nós
 Moradores de Santa Teresa
 Estamos comendo da banda podre
 Faz um ano.

Ao contrário do que acontece em “Na rua do Sabão” e “Sapo-cururu”, neste poema, o poeta modernista não cita versos de textos populares, optando por um recurso mais sutil para

trazê-los para dentro de seu texto, a paráfrase. A familiaridade com a oração intitulada “Ave-Maria” permite que o leitor perceba que os versos “Santa Teresa olhai por nós/ Moradores de Santa Teresa” lembram, inclusive sonoramente, os versos da oração “Santa Maria, mãe de Deus/ Rogai por nós, pecadores”, o que estabelece um diálogo entre as duas obras.

Bandeira inicia seu poema com versos que remetem à oração e funcionam como um preâmbulo para o que está por vir. No primeiro verso, temos uma súplica do eu lírico direcionada a Santa Teresa, algo que parece enfatizar a precariedade da situação dos moradores e a urgência com que precisam de ajuda. O apelo diferencia-se levemente de outras orações por trazer, no verso seguinte, um termo que de certa forma restringe o alcance do abrangente pronome “nós”, direcionando a atenção da santa para os moradores do bairro de Santa Teresa, especificamente.

O nome da santa católica é fortemente destacado nesta estrofe, ele aparece uma vez em cada um de seus versos, o que se torna ainda mais singular considerando que as cinco sílabas de seu nome – ou quatro, dependendo de seu posicionamento no verso – constituem boa parte das sílabas dos versos de oito e nove sílabas respectivamente (**San**|ta |Te|**re**|sa o|**lh**ai |por| **nós**// Mo|ra|**do**|res| de |**San**|ta |Te|**re**|sa). Além disso, do ponto de vista gráfico a santa envolve os moradores do bairro, já que aparece primeiro na posição inicial do verso e, no seguinte, ao final do verso.

Não é apenas nas estrofes deste poema que a evocação da santa é permanente e forte, também na vida dos brasileiros a religião é uma constante. Conquanto possa ter perdido um pouco de sua influência no território nacional, é inegável a importância que tinha o catolicismo no país, nos séculos passados. O poeta, nessas estrofes, parece enfatizar esse traço da cultura brasileira, haja vista que ela, desenvolvendo função de adjunto adnominal, ajuda a caracterizar o termo “moradores”, dando a entender que estes são definidos não apenas pelo lugar onde residem, mas também por sua religiosidade.

Ritmicamente, os versos dessa estrofe mostram-se bastante constantes, seu primeiro verso apresenta certa variação acentual trazendo suas tônicas na primeira, quarta, sexta e oitava sílabas poéticas (**San**-ta-Te-**re**-sao-**lh**ai-por-**nós**), o que nos deixa principalmente com células métricas binárias. Já o segundo verso, com acentuação na terceira, sexta e nona sílabas, exhibe exclusivamente células ternárias, que mesmo em minoria, já aparecia no verso anterior. Em seguida, os versos que fecham a estrofe são a repetição dos primeiros, o que

parece proporcionar à estrofe um ritmo monótono, que se aproxima das orações, uma vez que alude à ciclicidade e à constância da prece dos fiéis.

A segunda estrofe mostra-se bastante distinta da primeira, os versos de oito e nove sílabas poéticas dão lugar a versos livres de caráter descritivo-narrativo que não se contentam em permitir ao leitor recriar uma imagem estática do bairro em questão, mas almejam passar-nos uma impressão do lugar e de sua simplicidade, decorrente das cenas da vida cotidiana de seus habitantes.

O ritmo monótono que descrevemos acima é brutalmente quebrado nessa estrofe, já que o verso que a abre é bastante distinto de seus antecessores. Temos aqui vinte e duas sílabas poéticas, com células métricas de tamanhos distintos, combinadas de forma aparentemente aleatória, como podemos ver a partir da escansão do verso “An/ti/ga/**men**/te o/bon/**de e**/ra/no/**Lar**/go/do/**Ca/rio**/ca a/**trás**/do/cha/fa/**riz**. Estes recursos, combinados com o caráter descritivo do verso, aproximam-no do ritmo prosaico da fala coloquial.

A descrição da vida no bairro continua nos versos 2 a 6 desta estrofe, focando a rotina tranquila dos moradores que utilizam a casa de frutas da estação para realizar suas pequenas compras cotidianas. Nesses versos, o ritmo parece distanciar-se um pouco da cadência prosaica de seu uso comunicativo, para voltar a aproximar-se do ritmo mais poético. Isso pode ser explicado pela presença de paralelismos sintáticos e também versos mais curtos que, apesar de possuírem certa variedade acentual, tendem a apresentar majoritariamente células métricas ternárias e a presença de um número considerável de vogais “a” em posição tônica.

A aproximação de uma regularidade rítmica reforça a aparente monotonia da vida dos moradores que, apesar de ser regada por pequenas mudanças, possui ações que se repetem todos os dias, como aquelas são descritas nos versos que citamos acima.

O sétimo verso da estrofe, apesar de mais longo que os demais, segue o mesmo padrão que descrevemos acima. Aqui também temos uma descrição de uma ação muitas vezes repetida e presenciada pelos moradores do bairro, que é contada ao leitor em um ritmo similar ao anterior, haja vista que as tônicas, em geral, colocam em evidência a vogal “a” e o verso possui predominantemente células métricas ternárias (**O ho**/mem/das/**ba**/las/re/ce/**bi**/a/re/**ca**/dos,/guar/**da**/va em/**bru**/lhos). Além disso, a vírgula que separa as duas orações coordenadas faz com que haja uma pausa na leitura, o que, sonoramente, divide o verso em partes menores que evidenciam o paralelismo sintático entre elas e contribui para a composição de um ritmo mais cadenciado.

Os quatro versos que fecham a estrofe focam acontecimentos desagradáveis em momentos distintos, sendo que os de número 8 e 9 tratam do tempo passado e os demais, do presente. Novamente, percebemos uma alteração rítmica em relação aos versos que os antecedem, temos primeiramente uma sequência de células métricas binárias que vai aos poucos dando lugar a intervalos maiores entre as tônicas, como visto em “De/**vez**/em/**quan**/do ha/**vi**/a um/de/**sas**/tre/na/ma/**no**/bra/do/re/**bo**/que”. Além do gradual afastamento entre as tônicas, outro elemento sonoro contribui para tornar mais lenta a leitura do verso, o prolongamento enunciativo das vogais nasalisadas.

Os mesmos artifícios rítmicos são encontrados no nono verso que, assim como o anterior, possui vogais nasais em um momento inicial e trabalha com o distanciamento gradual entre as tônicas, neste caso, prevalecendo células métricas de três e quatro sílabas (Bom/**tem**/po em/que ha/**vi**/ a/de/**sas**/tre/na/ma/**no**/bra/do/re/**bo**/que.). A musicalidade é reforçada pela repetição da expressão “desastre na manobra do reboque”, que aparece em posição final em ambos os versos. O poeta parece tornar icônica a comparação entre os dois tempos, através do reforço narrativo das expressões “De vez em quando”, “Bom tempo”, pela reiteração do distanciamento temporal que há entre o momento presente de enunciação do eu lírico e o tempo passado da memória, sobre o qual conta ao interlocutor.

As vogais nasais desaparecem quase completamente no décimo e décimo primeiro versos do poema que possuindo apenas oito e doze sílabas poéticas, respectivamente, estabelecem uma mudança rítmica (**Por-que-ho-jeéa-li-no-du-ro// Na-la-dei-ra-dos-fun-dos-do-Te-a-tro-Lí-ri-co**), reflexo das modificações que se encontram no nível semântico desses versos. Temos assim, contrapostos também ritmicamente, os dois momentos dos quais fala o eu-lírico, passado e presente. Tendo em mente que é semanticamente anunciado pelo eu lírico que o momento de sua preferência é o passado, podemos pensar que essa quebra no ritmo tem a função de causar desconforto no leitor, tal como a situação presente do bairro de Santa Teresa parece causar ao eu poético.

Ao fim da estrofe, nos deparamos com três asteriscos que separam essas duas estrofes das quatro que as seguirão. Tal recurso lembra outro poema do autor em que o sinal gráfico está presente - “Profundamente”, de *Lira dos cinquent’anos*, texto bastante nostálgico em que o separador é utilizado para demarcar dois momentos, aquele pertencente ao passado e vivo apenas na memória e o instante presente e suas perdas. Mesmo que em menor grau, efeito semelhante é percebido em “Oração a Santa Teresa”, uma vez que essa primeira parte possui

certo tom nostálgico, que dá lugar à melancolia e à revolta causadas pelas mudanças negativas vivenciadas pelo bairro.

A prece entoada pelo eu lírico na primeira estrofe do poema é reiterada na terceira, apresentando, no entanto, uma diferença, em vez de quatro, temos cinco versos. É justamente esse último verso que causa maior surpresa em seus leitores, pois quebra a expectativa rítmica e semântica que havia sido estabelecida pela regularidade encontrada anteriormente. Trata-se de um verso de doze sílabas poéticas com acentuação bastante diversa (Ro/**gai**/por/**nós/jun**/toao/pre/**fei**/to/da/ci/**da**/de) que desconforta o leitor dando-lhe pausa para que pense e considere cuidadosamente o conteúdo semântico do verso que reúne a figura religiosa da Santa à figura política do prefeito.

É comum, em orações religiosas, que o enunciador peça a uma santa que intervenha por si junto a Deus ou a Cristo, entidades que se encontram no mesmo plano e, por consequência, são mais facilmente atingidos por ela, além de acreditar-se que a santa possua maior influência sobre eles do que os fiéis que entoam os pedidos. No entanto, contrário ao que esperamos, o eu poético pede que a santa interceda pelos moradores de Santa Teresa junto ao prefeito da cidade, uma figura que é, teoricamente, aberta ao diálogo com a população, devendo assim ser facilmente abordado pelos cidadãos locais.

Temos assim dois problemas aqui descritos, o primeiro é em relação aos políticos que não desempenham propriamente sua função e prejudicam a população por negligenciarem seus deveres para com ela, distanciando-se de tal forma da população mais carente que se assemelham a figuras divinas inatingíveis; o segundo é o costume brasileiro de não reivindicar seus direitos de modo incisivo, passando para outro a responsabilidade que é nossa.

Algo semelhante ao que aqui acontece, foi descrito e estudado quando fizemos a leitura do poema “Sapo-cururu” que também apresentava um verso alexandrino com acentuação distinta da prevista pelos tratados de versificação. Acreditamos que o propósito de ambos seja semelhante, uma vez que a desconstrução de uma estrutura tão conhecida pelo povo brasileiro e, portanto, pelos seus leitores, causa extremo desconforto, sentimento que deveria também ser experienciado pelo povo em péssima situação, como os versos informam sobre os moradores do bairro de Santa Teresa.

A quarta estrofe do poema é constituída por cinco versos iniciados pelo verbo “rogar”, conjugado na segunda pessoa do plural do modo imperativo afirmativo, tal qual vimos em

“Oração para aviadores”, sendo essa uma característica típica das orações já que é a forma verbal utilizada para fazer um pedido ou uma súplica.

Também o ritmo lembra o das orações, mantendo-se bastante regular nos três primeiros versos da estrofe, sendo que o primeiro possui cinco sílabas poéticas acentuadas na segunda e na quinta, e o segundo e terceiro versos são hexassílabos, com acentuação na segunda e sexta sílabas. Esse esquema se modifica um pouco no quarto e quinto versos da estrofe. Eles apresentam, respectivamente, onze e doze sílabas métricas. Contudo, em especial no quarto verso, o ritmo não se modifica tanto, visto que o intervalo entre tônicas mantém-se consideravelmente constante (2, 3, 3, 3). Nesse caso, as células métricas menores do que as que víamos nos versos anteriores, parecem reiterar a ideia de que essas pessoas possuíam dificuldade para falar. O último verso da estrofe, apesar de apresentar intervalos constantes como acontece com seu antecessor, - sendo eles de 2, 2, 2, 3, 3, 1 – distingue-se um pouco mais dos demais, fato que pode ser explicado pela desaceleração da leitura, causada pelo prolongamento das vogais seguidas por “m” e “r”, como em “mim”, “pintor” e “Artur”. Além desses recursos, o paralelismo sintático – verbo “rogar” seguido pela preposição “por” e objeto indireto – presente em todos os versos dessa estrofe contribui para a manutenção rítmica dos mesmos.

Tomando por base que neste poema Bandeira faz uma crítica à sociedade brasileira e ao modo como nos portamos diante de um problema, em especial, de natureza política, é possível ler os versos dessa estrofe de forma metafórica, pois essas doenças todas implicam certas características e restrições que se encontram no cerne de nossos problemas políticos. É comum associar o adjetivo tísico às pessoas que sofriam de tuberculose e também àquelas que se mostravam frágeis de saúde e força, portanto, o termo caracteriza todos aqueles que não possuem condições físicas para realizar atividades mais extenuantes. Assim também, acontece com os cardíacos, para quem fortes emoções ou atividades rigorosas podem ser fatais. Os tabéticos são aqueles que sofrem de doença degenerativa, o adjetivo pode também ser utilizado com o sentido de podre ou corrupto. São citadas também as pessoas de fôlego curto, aquelas que por conta disso possuem dificuldade para falar.

Por último, temos a introdução de dois elementos estranhos, pois não são adjetivos que caracterizam pessoas doentes, tratam-se do próprio eu lírico e do pintor Artur Lucas. Pensando nas possibilidades existentes para que ambos apareçam nesses versos, uma nos salta à mente, justamente por seguir na mesma linha dos demais. As doenças conferem a algumas pessoas certas características que as tornam ineficientes em algumas atividades. Assim sendo,

os artistas parecem partilhar desse problema, posto que nossa sociedade frequentemente vê essa profissão de forma desfavorável, sendo ora ignorados ora criticados pelo seu ofício criativo.

Por outro lado, não apenas as pessoas enfermas podem apresentar as características e restrições impostas pela doença. A inatividade, a corrupção, a dificuldade em fazer-se ouvir e, conseguindo-se manifestar, ser criticado por fazê-lo, parecem representar para o autor as principais razões para os problemas sociais enfrentados pelos moradores do bairro de Santa Teresa e, podemos estender, pelo povo brasileiro em geral. Mesmo passados anos de sua produção, os problemas que enfrentamos socialmente decorrem de similares motivos.

É interessante que apesar de criticar o apelo a entidades divinas como forma de passar a outro uma responsabilidade que é essencialmente nossa, o poeta consegue, ao realizar sua prece, o oposto disso. Sua poesia torna-se uma forma de resistência que sobrevive ao tempo e denuncia um tipo de comportamento que se encontra no cerne dos problemas que possuímos enquanto cidadãos de uma nação.

Os três versos que compõem a penúltima estrofe desse poema permitem a formação de uma cena na mente do leitor. Partindo da descrição de um lugar e depois falando sobre uma situação que se repete e que causa preocupação no eu-lírico, os versos adquirem ritmicamente um tom mais prosaico, tal qual ocorre na segunda estrofe do poema. Eles possuem tamanhos bastantes distintos, começando com um verso de 8 sílabas, acentuado na segunda, na sexta e na oitava, seguido por um de 4 sílabas poéticas, acentuando-se a primeira e a quarta e, finalmente, um verso de 25 sílabas métricas cuja numeração das tônicas acontece nas sílabas 2, 6, 9, 12, 16, 20, 22 e 25.

Os dois primeiros versos dessa estrofe não apresentam grandes diferenças rítmicas em relação aos demais, podendo, inclusive serem considerados como um restabelecimento do ritmo, visto que, como descrito anteriormente, o verso que os antecede é bastante distinto dos demais. Isso traz inicialmente uma sensação de calma naquele que não se incomoda com a presença de um objeto que é parte comum da vida cotidiana. Contudo, esse sentimento é rompido no último verso da estrofe, que por ser extremamente longo, apresenta nova ruptura rítmica e novo significado para o substantivo “mictório”.

Ao pedir proteção para as donzelas que são obrigadas a passar em frente ao mictório, esse substantivo deixa de evocar apenas a imagem de um objeto e passa a representar o símbolo da virilidade e do poder masculino, coisas que constituem uma ameaça às pessoas do

sexo feminino, comumente vistas como mais frágeis, e submetidas à dominação masculina desde os primórdios do tempo. Novamente, temos uma crítica do poeta a um modelo social desigual e violento, que rouba dos mais fracos – e aqui, essa crítica é facilmente transposta para a situação presente na esfera política, em que os políticos encontram-se em posição de poder, do qual abusam, em relação ao povo, que sofre abuso dessa classe dominante e poderosa – seus direitos e sua segurança, deixando a eles apenas uma vida pautada pelo medo e pela miséria.

Para concluir, o poeta retoma os versos com que iniciou o poema, realizando apenas uma modificação, a troca do verbo “olhai” por “rogai”. Essa alteração, que aparece a partir da terceira estrofe do poema, pede, de maneira mais ativa, a intercessão da santa pelos moradores de Santa Teresa, pois implica que além de conceder-lhes a proteção, a santa deve pedir a outras entidades que façam o mesmo. Tal solicitação é motivada pelos versos que encerram o poema, descrevendo a péssima situação em que se encontra o bairro há um tempo considerável.

Ritmicamente, os três primeiros versos mostram-se semelhantes e cadenciados, com a maioria das células métricas sendo binárias ou ternárias. Essa tendência é mantida no quarto verso da estrofe por possuir uma única célula métrica ternária, porém, apenas isso não é suficiente para tornar esse verso semelhante aos demais, do ponto de vista rítmico. Sendo assim, temos novamente um brusco rompimento sonoro, dessa vez causado por um verso menor que os demais.

Parece-nos claro que o ritmo múltiplo desse poema exerce a função de desconfortar o leitor, aproximando-o de uma fração do que sentiam as pessoas em situações semelhantes às descritas por Bandeira em seu texto. Além disso, mudanças nos fazem pausar quaisquer possíveis considerações para lhes ceder completa atenção, pré-requisito para fazer com que os objetivos do poeta sejam alcançados: denunciar e conscientizar o público sobre problemas encarados por boa parte da população.

6.3. Cotejo dos poemas analisados

Mencionamos no início deste capítulo que Bandeira possui uma clara preferência pelas personalidades religiosas do sexo feminino, tal afirmação é exemplificada pela leitura desses

dois poemas, que colocam em evidência Santa Clara e Santa Teresa. Podemos imaginar que essa escolha tenha sido influenciada pela visão do próprio autor sobre a religião, a qual transcrevemos anteriormente.

Do ponto de vista estrutural e rítmico, os poemas são bastante distintos. “Oração para aviadores” possui um ritmo cadenciado, musical, obtido com os artifícios da metrificação e das figuras de linguagem, como a assonância e a aliteração, fazendo lembrar as orações tradicionais, principalmente por conta da monotonia sonora - já que não há grandes mudanças no ritmo - e pela reiteração do pedido feito pelo eu lírico.

Em “Oração a Santa Teresa” vemos alguns desses recursos, como a repetição da prece em vários momentos do poema, o ritmo monótono e o uso dos verbos no imperativo. Contudo, o ritmo é construído para ser, em seguida, brutalmente quebrado; processo que ocorre diversas vezes no poema.

A comparação de ambos os textos permite perceber que por possuírem objetivos diferentes, as técnicas de produção e diálogo com a tradição popular oral são realizadas de maneiras distintas. O primeiro poema mantém o ritmo tradicional da oração, enquanto o segundo o desconstrói múltiplas vezes por visar a uma crítica ao papel que por vezes a religião desempenha no controle da população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A organização deste trabalho estruturou, num mesmo capítulo, a leitura de dois poemas similares quanto ao gênero e ao diálogo estabelecido com a tradição popular. Ao cabo de cada um, apresentamos um cotejo dos dois poemas, de modo a investigar a existência de um padrão em seu modo de composição. Nesse momento, olhamos para todas as obras estudadas, a fim de verificar se há algo que indique um padrão construtivo e uma finalidade para tal.

Nosso primeiro capítulo de análises foi dedicado aos textos que estabelecem ligação direta com a produção popular, trazendo para dentro de si a citação de versos de cantigas da tradição oral. Nessas obras, o poeta assume um tom crítico que pode ser visto facilmente em “Sapo-cururu” e que se encontra mais velado em “Na rua do Sabão”. No entanto, ambos censuram um hábito enraizado na formação dos brasileiros, a falta de cuidado ao exercer o direito do voto e a não valorização da arte, respectivamente.

Em seguida, reunimos os dois poemas de nosso *corpus* que são denominados acalantos. Nesse caso, ao invés de trazer versos de acalantos famosos para sua obra, o poeta cria suas próprias canções de ninar, trabalhando a estrutura e o ritmo para fazer com que possamos simultaneamente reconhecer as características principais do gênero e as inovações estruturais e temáticas propostas por Bandeira. Nesses casos, contrário aos poemas que analisamos no capítulo anterior, não percebemos uma crítica à sociedade, mas um caráter mais intimista, com um tema recorrente na poesia deste escritor, a morte. Tal afirmação é confirmada pela fala de Arrigucci Jr. (2009, p.258) que citamos a seguir.

Com certeza, a biografia, marcada pela experiência da doença, não explica a qualidade da obra poética de Bandeira. A tuberculose, com toda a sua ameaça de morte, nem sequer permite entender o surgimento da poesia em sua vida. O poeta vinha se formando lentamente desde os tempos de menino, como se pode verificar pela confissão aberta no *Itinerário de Pasárgada*. Mas essa experiência tão marcante deu sentido à poesia dentro do quadro de uma existência humana particular, obrigando o poeta a responder a uma circunstância concreta e incontornável, que deixou traços profundos em sua atitude e em seu próprio modo de conceber o poético, sem falar no temário inevitável e recorrente da morte.

No capítulo que encerra as análises temos dois poemas de Bandeira do gênero oração. O primeiro poema lido foi “Oração para aviadores”. Nele, o ritmo monótono, a ciclicidade e

as formas verbais fazem com que a obra apresente a estrutura da oração, inclusive na temática que se mantém fiel ao esperado nesse tipo de texto, ou seja, um pedido por proteção. O segundo poema, “Oração de Santa Teresa”, distingue-se do anterior, pois há momentos em que realmente percebemos a presença das características das orações – como ocorre em sua primeira estrofe, em que vemos inclusive uma clara alusão à oração “Ave Maria” -, seguidas de quebras bruscas nos níveis rítmico e semântico da obra, sendo essa uma forma de ressaltar a crítica que se faz a uma prática popular comum, a inação diante de um problema e a espera de que seja resolvido por um terceiro, nesse caso a intervenção divina.

Temos, portanto, três poemas de traços mais intimistas que recriam estruturas de textos populares, valendo-se o poeta das características típicas da obra popular que considera conveniente para a construção de sentido de seus poemas. Por outro lado, há três textos cujo diálogo com a tradição popular dá-se a partir da citação ou da paráfrase dos gêneros com que dialoga. Nestes casos, o ritmo é gradualmente – ou bruscamente – desconstruído. Acerca disso, torna-se relevante, lembrar a fala de Paz que trouxemos no início deste trabalho, a fim de evidenciar um traço da poética de Bandeira.

O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier “alguma coisa” que não sabemos nomear. Ele nos deixa em atitude de espera, sentimos que o ritmo é ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. (PAZ, 2012, p.64)

Destarte, ao promover uma quebra da monotonia rítmica característica dos textos populares, Bandeira provoca o leitor. Como afirma Octavio Paz, todo ritmo possui um sentido. Nos poemas analisados, fica claro que a interrupção é idealizada a fim de realizar uma crítica às práticas de nossa sociedade que costumam causar consideráveis problemas à nação.

Vale lembrar uma citação de Luís da Camara Cascudo em relação ao aspecto didático que possuem os textos populares.

Toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha.

A finalidade não é distrair ou provocar sono às crianças mas doutrinar, pondo ao alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos,

estorietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside à organização do grupo. (1984, p.85)

O poeta parece valer-se desse traço doutrinário que possuem os textos populares destinados às crianças, justamente para atacar essas concepções instauradas desde a infância, a má condição da política, a desvalorização do ofício artístico e a inatividade popular perante os problemas sociais.

Tendo em mente tudo o que vimos no decorrer das análises e as conclusões a que pudemos chegar a partir delas, é seguro afirmar que, conquanto Bandeira estabeleça um diálogo com a poesia popular brasileira, seus poemas apresentam marcas de seu estilo poético, pautado na presença de vozes diversas, expressas nas variações rítmicas do texto, e no emprego da intertextualidade.

Os poemas analisados têm em comum a diversidade rítmica, sendo ora mais ora menos acentuada. No poema "Na Rua do Sabão", a pluralidade de vozes é evidente. A ruptura rítmica anuncia ora a voz da cantiga popular, ora a voz do narrador ou do funcionário público. Tal artifício pode ser verificado mesmo em poemas regularmente metrificados, como "O menino doente" e "Acalanto para as mães que perderam o seu menino", em que outros recursos sonoros como a acentuação do verso, rimas, aliterações e assonâncias são utilizados para conferir aos versos um, ou vários, timbres distintos para as vozes do poema.

Ademais, apesar de possuir o conhecimento necessário para criar uma coletânea de textos populares, ou mesmo produzir seus poemas de acordo com as características daqueles, o poeta pernambucano modifica temas, combina e desfaz ritmos, desconstrói padrões e imprime a essas formas e textos um traço de estilo que lhe é próprio. Sendo assim, podemos afirmar que Bandeira parte da tradição para dar-lhe novas cores e timbres, de modo que a liberdade obtida dá-lhe o direito de uso de regras e formas fixas, ao lado dos versos e formas livres.

Por fim, faz-se necessário ressaltar que as conclusões a que chegamos ao cabo deste trabalho apenas tornaram-se possíveis devido ao método de análise adotado para a realização deste. A atenção despendida com a maneira como é construído cada poema possibilita que seu nível sonoro deixe de ser apenas uma intuição e se torne inteligível e passível de análise e contribuições para a construção de sentido do texto poético.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-84, e de Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo/ Brasília: Livraria Martins Editora/ INL, 1972.

_____. Prefácio interessantíssimo. In. _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ARRIGUCCI Jr., A. **Humildade, paixão e morte**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BAIRRO de Santa Teresa - RJ. Rio de Janeiro: Uva - Universidade Estadual do Vale do Acaraú, 2013. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ezGSwLWBIaA>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

BAKHTIN, M. “Apresentação do problema.” In. _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 1-50.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Estrela da vida inteira**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Editora Global, 2012.

BECK, Eleonore. **Eu creio: Pequeno catecismo católico**. Espanha: Editorial Verbo Divino, 2004. Tradução Ajuda à Igreja que Sofre.

BENVENISTE, É. “As relações de tempo no verbo francês”. In. _____. **Problemas de linguística geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 260-276.

BOSI, A., **História concisa da literatura brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 8ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In. _____. EIKHENBAUM, B. et al. (formalistas russos). **Teoria da literatura**. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 131-139.

CAGLIARI, L.C; MASSINI-CAGLIARI, G. Fonética. In. MUSSALIM, F.; BENTES, A.C. (orgs.) **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, p. 105-146, 2001,

CANDIDO, A. **Na sala de aula**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. Uma palavra instável. In _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 215-226.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CHEVALIER, J. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Helder, 1986.

ECO, U. “O signo da poesia e o signo da prosa”. In. _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.232-249.

ELIOT, T.S. As três vozes da poesia. In. _____. **De poesia e de poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 122-139.

_____. Tradition and the individual talent. In _____. **The sacred wood**. Mathuen & Co LTD: London, 1957.

HOLANDA, S. B. de, “Trajetória de uma poesia”. In. _____. **Cobra de vidro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.29-44.

IVO, L. **O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

JAKOBSON,R. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ªed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118 - 162.

_____. **Seis lições sobre o som e o sentido**. Trad. Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

JAKOBSON, R. & POMORSKA, K. O verso e os sons da fala. O papel das consoantes na descoberta das oposições fonológicas. A problemática geral dos sons da fala. O paralelismo.

Poesia e gramática. In _____. **Diálogos**. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 27-34; p. 35-42; 57-60; 99-108; 109-120.

JUNQUEIRA, I. (org) **Testamento de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Academia Brasileira de Letras, 2003.

JURADO FILHO, L. C. **Cantigas de roda: Jogo, insinuação e escolha**. 1985. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

LAGO, F. T. do. **Manuel Bandeira e Jules Laforgue: Dor, ironia**. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Brasileira, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-26102012-123505/pt-br.php>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

LOPES, T. P.A. (Org.) **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T.A. Queirós Editor, 1987.

MELO, V. de. **Folclore infantil: Acalantos, Parlendas, Adivinhas, Jogos populares, Cantigas de roda**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1981.

MORAES, E. de **Manuel Bandeira: Análise e interpretação literária**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1962.

_____. (Org.). **Seleção em prosa e verso de Manuel Bandeira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1986.

MORAES, M. A. (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo/ São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. 10 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

PROENÇA, M.C. (Org.) **Literatura popular em verso: antologia**. Belo Horizonte/ São Paulo/ Rio de Janeiro: Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1955.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SHAKESPEARE, W. **The complete works**. London: Odhams Press Limited, 1960.

_____. **30 sonetos**. Trad. Ivo Barroso. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

POE, E. The philosophy of composition. In. _____. **Selected prose and poetry**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1965, p.421-431.

_____. A filosofia da composição. In. _____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.911-920.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 141-153.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In. _____. **Variedades**. Org. por João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 2007.