



O entre-lugar das figurações religiosas na poética de
Manuel Bandeira

Bruno Araujo Salgueiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Eucanaã de Nazareno Ferraz

Rio de Janeiro

Julho de 2018

O entre-lugar das figurações religiosas na poética de Manuel Bandeira

Bruno Araujo Salgueiro

Orientador: Professor Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz – UFRJ

Prof. Doutor Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ

Prof. Doutor Marcelo Diniz Martins – UFRJ

Prof. Doutor Alberto Pucheu Neto – UFRJ, suplente

Prof. Doutor Maria Lúcia Guimarães de Faria – UFRJ, suplente

Rio de Janeiro

Julho de 2018

RESUMO

O entre-lugar das figurações religiosas na poética de Manuel Bandeira

Bruno Araujo Salgueiro

Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Esta dissertação analisa a relação de Manuel Bandeira com a religião. Além disso, propõe investigar esse tema dentro de uma perspectiva que englobe outros traços dessa poética. Em um primeiro momento, busca-se ilustrar, pela análise de poemas, a presença da ambiguidade nessa poética. Verifica-se que temas como o amor e a morte são trabalhados por um viés cético/materialista, mas que também aparecem como assuntos relacionados à religião em outros poemas. Posteriormente, analisa-se aspectos da poesia de Bandeira, como o *alumbramento*, dentro da temática da mística. Em seguida, dedicamos um capítulo à leitura banderiana de *Cântico dos cânticos*. Ilustra-se, assim, de que maneira o poeta faz um trabalho de dessacralização do texto bíblico ao evidenciar a cena erótica como foco de seu poema “Cânticos dos Cânticos”. Nesse momento, o tema da presença do paganismo-cristão nesta poesia é analisado mais detidamente. Como o erotismo é um tema importante dentro dessa poética, busca-se verificar, também, como esse tópico influencia a presença das manifestações sagradas nessa poesia. O quinto capítulo propõe como foco de análise a congruência da busca libertina de cessação do desejo erótico e, ao mesmo tempo, a presença do remorso pelo sentimento de pecado inerente a esse desejo. Esse sentimento dual é sintetizado na figuração ambígua de santa Teresa de Ávila no livro *Carnaval*. O capítulo final analisa a presença da morte e suas reverberações temáticas nessa poesia pelo estudo dos poemas chamados “orações”.

Palavras chave: Poesia brasileira – Religiosidade – Arte – Crítica – Manuel Bandeira

ABSTRACT

The in-between spaces of religious figurations in poetic of Manuel Bandeira

Bruno Araujo Salgueiro

Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

This dissertation analyses the relation of Manuel Bandeira with the religion. Besides, it proposes to investigate this subject inside a perspective that includes other aspects of this poetics. At first, we seek to illustrate by the analysis of poems the presence of the ambiguity in this poetic. It is found that themes like love and death are worked by a skeptical / materialist slant, but they also appear as subjects related to religion in other poems. Subsequently, it is analyzed aspects of poetry of Bandeira, as *alumbramento*, within the mystical theme. Then, we devote a chapter to banderiana reading *Cântico dos cânticos*. It is illustrated like this how the poet makes a desecration work of the biblical text to highlight the erotic scene as the focus of his poem "Cântico dos cânticos". At this moment, the theme of the presence of paganism-Christian in this poetry is analyzed more closely. As eroticism is an important theme in this poetic, we also seek to verify how this topic affects the presence of the sacred events in that poetry. The fifth chapter proposes as an analytical focus the congruence of libertine search of cessation of erotic desire and, at the same time, the presence of remorse by the feeling of inherent sin in that desire. This dual feeling is synthesized in the ambiguous figuration of St. Teresa of Ávila in the book *Carnaval*. The final chapter analyzes the presence of death and its thematic reverberations in this poetry by the study of the poems called "Prayers".

Keywords : Brazilian poetry – Religiosity – Art – Criticism – Manuel Bandeira

A minha mãe, que me deu
todo o apoio necessário para
a realização dos meus
estudos.

AGRADECIMENTOS

A Eucanaã Ferraz que, mais que um orientador, tem sido uma inspiração nessa trajetória acadêmica.

A Lenice Maria Araujo Salgueiro, minha mãe;

a Erika Araujo Salgueiro, minha irmã;

a Juliana dos Santos Gelmini, minha companheira de todos os tempos;

aos queridos amigos;

ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o qual me forneceu as condições necessárias para a realização desta dissertação.

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se
[mover sobre a face das águas

Manuel Bandeira

SUMARIO

INTRODUÇÃO, 9

1- UM OLHAR AMBÍGUO, 12

2- TRAVESSIAS PELA MÍSTICA, 23

3- O CORPO PROFANO DE “CÂNTICO DOS CÂNTICOS”, 36

4- DESEJO E RELIGIÃO, 44

5- O CARNAVAL DE TERESA DE ÁVILA, 57

6- ORAÇÃO E MORTE, 67

CONCLUSÃO, 77

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 80

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é analisar a relação da poesia de Manuel Bandeira com a religião. Esse propósito se justificou a partir da verificação de um conjunto significativo de poemas que abordam o tema, mas que ainda não receberam a devida atenção por parte da crítica, como destaca Edson Nery da Fonseca:

Falar de motivos religiosos na poesia de Manuel Bandeira é tocar em assunto virgem e arriscar-se a ser alvo da ironia dos que somente destacam no autor da “Evocação do Recife” o simbolismo de *As cinzas das horas* – seu primeiro livro publicado em 1917, o pré-modernismo de *Carnaval* (1919), o satanismo de *O ritmo dissoluto* (1924), o erotismo de *Libertinagem* (1930) e o *sense of humour* de *Estrela da Manhã* (1936) etc. (FONSECA, 2002, p. 41)

Nesse sentido, para transitar por um caminho não tão explorado dentro da poesia bandeiriana, foi necessário verificar de que maneira aspectos religiosos apareciam dentro de uma poética maior. Os traços destacados por Fonseca dentro da poesia de Manuel Bandeira são, de fato, predominantes em seus livros. Sendo assim, é inevitável pensar em temas como a mística cristã ao lado de uma poesia voltada ao amor libertino e ao desejo carnal, por exemplo.

Dessa maneira, pensamos no poeta como um artista que se relacionou com a religiosidade de maneira ambígua, isto é, seu ceticismo para lidar com a morte, como em “Momento no café”, cede espaço, por outro lado, a poemas de considerável fervor religioso, como “O crucifixo”, que Edson Nery da Fonseca considera como umas das obras-primas da poesia mística em língua portuguesa (2002, p. 170). Essa ambiguidade religiosa é o tema do primeiro capítulo: “Um olhar ambíguo”. Nele, buscamos expor duas visões de mundo que, de certa maneira, se opõem. Por meio da interpretação de cinco poemas: “Momento no café”, “Preparação para a morte”, “A arte de amar”, “Programa para depois da minha morte” e “O crucifixo”, observamos como a poesia de Manuel Bandeira não pode ser definida como estritamente religiosa, tampouco como materialista. É uma poesia que habita o espaço do entre-lugar, pois transita pela esfera do sagrado e, ao mesmo tempo, do mundo profano. Ora a visão cristã predomina em um tema como a morte, por exemplo, ora a visão desconfiada sobre o mesmo tema dá o tom do poema.

Como Gilda e Antonio Cândido, em introdução à *Estrela da vida inteira*, escreveram, trata-se de um “poeta sem Deus, que sabe não obstante falar tão bem de Deus e das coisas sagradas, como entidades que povoam a imaginação e ajudam a dar nome ao incognoscível” (BANDEIRA, 1993, p. 3). Buscar entender como o incognoscível se manifesta na obra de Manuel Bandeira é o propósito do segundo capítulo “Travessias pela mística”. Nesse capítulo, buscamos estudar a presença da mística em sua poesia tendo como pano de fundo o ensaio “Os filhos do barro”, de Octavio Paz. Utilizamos o autor mexicano porque a visão ambígua que a poesia moderna apresenta sobre a religião conduz seu texto. Para o autor, a relação dos poetas modernos com a religião é de adesão e repulsa e isso se deve àquilo que fundamenta essas crenças e que seria análogo ao poema: a imaginação poética.

Além disso, buscamos entender como o *alumbramento* de Manuel Bandeira emula essa adesão e repulsa da religião, em que o profano é revestido pelo sublime e, ao contrário, o sagrado é subvertido pela visão profana do mundo. Dessa maneira, verifica-se a presença da poética dionisíaca como forma de conciliar, no poema, as contradições do mundo que impõem limites para a existência humana.

O universo mítico pagão surge em diversos momentos da poesia de Manuel Bandeira e, muitas vezes, aparece como releitura profana da tradição cristã. É dessa forma que a leitura do poema “Cântico dos cânticos” conduz o terceiro capítulo da dissertação: “O corpo profano de ‘Cântico dos cânticos’”. Nesse capítulo, buscamos comparar o poema de Manuel Bandeira com o primeiro capítulo do texto bíblico homônimo. Nosso objetivo foi verificar de que maneira a leitura clássica do “Cântico dos cânticos” pelo viés da mística nupcial de Orígenes é subvertida pela poética profana de Bandeira, cuja união divina com Deus do texto bíblico é revestida de corporeidade e sexualidade.

O quarto capítulo, “Desejo e Religião”, busca analisar a presença do desejo ligado ao sagrado na poética bandeiriana. Nesse sentido, utilizamos como principal aparato teórico a análise a respeito do “erotismo sagrado” ou “divino” feita por Georges Bataille em seu livro *Erotismo*. Por meio da análise de poemas, buscamos verificar como o desejo erótico de completude ou “unidade” perpassa por sua poesia. Segundo Davi Arrigucci, esse desejo é imanente à poética do *alumbramento* de Manuel Bandeira: “o relance erótico do poeta alumbrado dissolve relativamente os seres constituídos na ordem descontínua para fundi-los numa nova unidade” (2009, p. 156).

O quinto capítulo, “O carnaval de Teresa de Ávila”, propõe como foco de análise a congruência da busca libertina de cessação do desejo erótico e, ao mesmo tempo, a presença do remorso pelo sentimento de pecado inerente a esse desejo. Esse sentimento dual pode ser sintetizado na figuração ambígua de santa Teresa de Ávila no livro *Carnaval*. Esse livro se inicia com um clima festivo e orgiástico e, à medida que o carnaval avança, a melancolia e o remorso tomam conta do livro. A sensação é de que a busca por plenitude pelo corpo não é possível, pois a consciência do fim imanente à condição humana atormenta esse poeta de *Carnaval*.

Dessa maneira, o profano cede lugar ao sagrado como saída para a realização da felicidade plena. Como se verifica pelo uso de figuras carnavalescas e profanas, tais como Pierrot, Colombina, querubins, súcubo e Pã, que são relacionadas a personagens bíblicos. Como em “Poema de uma Quarta-feira de Cinzas”, em que Pierrot se transmuta na figura de Jesus Cristo. Teresa de Ávila surge em “Toante” e “Sonho de uma Terça-feira Gorda” como uma personagem conciliadora das esferas do sagrado e do profano. Nela, corpo e alma são conciliáveis. Por meio do corpo, a santa descobre a divindade de sua alma e realiza, assim, a felicidade plena. Para verificar de que maneira essa plenitude é retratada nesses dois poemas e como ela dialoga com a temática geral de *Carnaval*, utilizamos algumas pensares desenvolvidos pela santa em seu *Livro da Vida* e principalmente em *Castelo Interior ou moradas*, que poderiam se relacionar com o tema central do capítulo.

O último capítulo apresenta como foco de análise a relação da morte na poética bandeiriana. Para isso, foi utilizado o poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” como centro das reflexões, aqui, presentes. Além disso, buscou-se pensar a presença dos poemas chamados de “orações” pelo poeta. Partiu-se, nesse sentido, de acordo com os pensares de Marcel Mauss, da elucidação da oração como uma manifestação dos desejos íntimos e das circunstâncias daquele que realiza a prece. Dessa maneira, verificou-se a presença de traços gerais da poética de Bandeira nesses poemas, como a busca da realização de seus desejos libertinos que perpassam pelas esferas profanas e sublimes. Além disso, a parte final do capítulo expõe a reflexão a respeito da influência dos traços presentes no Modernismo brasileiro para a criação desses poemas.

1. UM OLHAR AMBÍGUO

Pensar a poesia de Manuel Bandeira é se deparar com o surgimento de manifestações aparentemente contrárias, mas que, em sua obra, ganham contornos de equilíbrio e parecem, assim, se justificar como trabalho poético. Nesse sentido, percebemos que Bandeira é o poeta da ruptura das formas clássicas e, contudo, também da tradição¹, bem como o poeta da ternura e simplicidade, mas ao mesmo tempo dos temas sublimes, por exemplo.

Além disso, Manuel Bandeira é também um poeta cristão ou místico e, entretanto, certas vezes materialista. É nesse último ponto que o presente capítulo pretende se debruçar. Para tanto, poemas que contemplem esses dois aspectos em sua obra serão expostos e interpretados. Essa experiência tem como objetivo refletir, por conseguinte, esse caráter híbrido da poética bandeiriana.

Sua obra inicia-se ainda no século XIX e abrange grande parte do século XX e, dessa maneira, incorpora traços e características diversas tanto no que diz respeito à estética, quanto aos temas religiosos presentes em sua poesia. Nesse sentido, Manuel Bandeira agrega em sua poética um espaço configurado por variadas vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo, as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro.

Mesmo que certos traços estilísticos predominem em determinados períodos, como os aspectos parnasianos e simbolistas de seu primeiro livro *A Cinza das Horas* (1917) ou a evidência das influências modernistas em *Libertinagem* (1930). Contudo, em obras mais tardias, ainda que envolvidas por marcas modernistas, nota-se elementos crepusculares ou penumbristas, característicos em poetas finiseculares. Essa diversidade estilística presente em sua obra se deve ao fato de que o poeta não somente soube se abrir às inovações estéticas, como também preservou e resgatou em sua poética as lições passadas. Essa abrangência de influências estilísticas e temáticas recai sobre

¹ Sobre esse ponto, Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira*, escreve: “O esforço de romper com a dicção parnasiana e simbolista de *Cinzas das Horas* foi plenamente logrado enquanto fez de Bandeira um dos melhores poetas do verso livre em português (...). Entretanto, não se pode dizer que o mesmo esforço libertário o tenha imunizado do prestígio das velhas formas poéticas, responsável pelo seu aberto comprazimento de atmosferas românticas ou de ecos neoclássicos: tudo que dá à sua linguagem aquele ar de última experiência de uma refinada civilização literária” (2013, p. 386-387).

um tema como a religião. Já em *A Cinza das horas*, poemas que aludem às cenas bíblicas, como o encontro de Maria com o anjo Gabriel, dividem espaço com poemas que evocam figuras ligadas ao paganismo, como Dioniso. Nesse sentido, serão analisados, em um primeiro momento, certos poemas que possuem um caráter cético-materialista para, em seguida, serem colocados ao lado de outros que congreguem uma tendência voltada à tradição cristã.

A tendência materialista da poética de Manuel Bandeira é a que apresenta maior ênfase entre os críticos do poeta. A esse respeito, segue um trecho da famosa introdução de Gilda e Antônio Cândido ao livro *Estrela da vida inteira*:

O seu lirismo amoroso engloba o jogo erótico mais direto e, simultaneamente, as fugas mais intelectualizadas da louvação. E o leitor percebe que a fervorosa transcendência nasce precisamente do fato de abordar a ternura do corpo com tão grande franqueza. Trata-se, como no caso de “Momento num café”, de um avesso da atitude espiritualista, que ocorre inconscientemente mesmo nos que se julgam ateus e que, em tais matérias, escrevem sempre como se a vida física se justificasse por uma razão superior. O nosso poeta, ao contrário, recomenda à amada que esqueça a alma, porque ela “estraga o amor”:

*Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.*
 (“Arte de amar”)

E é graças a esta confiança na sabedoria do instinto que se forma o sentimento da transcendência, manifestada (sem jogo de palavras) como imanente aos gestos naturais. (BANDEIRA, 1993, p.3-4)

O fragmento destacado possui elementos que dialogam com as análises dos poemas selecionados neste trabalho, como a transcendência ser ligada ao corpo e não se relacionar com uma “atitude espiritualista”, bem como a relação desse sentimento sublime não estar ligado a uma razão superior, mas aos instintos e, por isso mesmo, aos “gestos naturais”.

Começamos, assim, pela apreciação de “Momento num café”², do livro *Estrela da Manhã*:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente

² Todos os poemas de Manuel Bandeira utilizados nesta dissertação seguem a referência de BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

Dois momentos distintos marcam o poema “Momento no café”. Na primeira estrofe, temos uma situação peculiar: homens saúdam um morto durante seu enterro, isto é, demonstram respeito ou se dirigem àquele que faleceu. Contudo, esses homens são retratados como pessoas alienadas. Nesse sentido, os versos “Tiraram o chapéu maquinalmente/ Saudavam o morto distraídos” são fundamentais. Tirar o chapéu de maneira maquinal demonstra certo automatismo nesse gesto, como se esses homens não pensassem sobre o que estavam fazendo, o que é reforçado pela distração com que saúdam o morto. Há, portanto, uma ausência de reflexão sobre esse momento.

É no sentido de finitude e fragilidade da vida humana que esse poema pode sugerir uma ideia relacionada aos quadros *Vanitas*³. A *Vanitas* é um dos temas do gênero da natureza-morta e se destacou por toda a Europa dos fins do século XVI ao início do XVIII. O conceito surgiu como uma mensagem da igreja contra o acúmulo exacerbado de riquezas pela burguesia europeia e, com o passar dos séculos, teve seu sentido expandido para a relação do homem com a vida e a morte (SCHENEIDER, 2009, p. 79). Muitas dessas obras traziam um quadro preenchido por diversos objetos que poderiam sugerir a ideia de prazer, como a taça de vinho, os frutos e instrumentos musicais, ou objetos ligados a uma ideia de tempo, como uma ampulheta ou uma vela apagada. Contudo, esses símbolos contrastavam com a presença de um crânio humano entre esses objetos que poderia aludir à morte. Assim, se evidenciava a efemeridade da vida na terra, bem como seu caráter de ilusão.

Pode-se perceber essa simbologia também no poema de Bandeira. Veja-se como a repetição da palavra vida, do verso “Estavam todos voltados para a vida/ Absortos na vida/ Confiantes na vida”, contrasta com a presença do morto. Diante desse corpo

³ Esse termo provém de um versículo de Eclesiastes, que pertence aos livros sapienciais do Antigo Testamento, cuja ideia é a de que tudo é vaidade: *Vanitas Vanitatus Dixit Ecclesiastes, Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas* (“Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade”) (ECLESIASTES, 1:2).

morto, a vida ganha um caráter de ilusão e transitoriedade. Portanto, apesar desses homens serem destacados como vivos, o traço de finitude e limitação desses indivíduos se evidencia nessa estrofe. Pode-se dizer, ainda, que “o enterro que passou” impõe uma dinâmica a essas pessoas que se encontram no café. É como se a condução do morto pudesse sugerir a movimentação da própria vida que se direciona para a morte. De forma semelhante, ilustra o gesto de saudação dos viventes ao finado.

Na segunda estrofe, um desses homens “se descobriu num gesto largo e demorado”. Aqui, ocorre o ato contrário dos homens da primeira estrofe, pois o chapéu não é retirado de maneira maquinal, já que o “gesto é largo e demorado”, o que sugere ausência de alienação. Essa diferença é marcada, também, pelo verbo “descobrir” que revela-se como uma autodescoberta do sujeito. Dessa forma, ele se destaca em relação aos outros, já que seu pensamento é distinto dos demais, no que se refere aos temas vida e morte. Ao olhar o corpo do morto “longamente”, esse sujeito passa a refletir sobre a vida e a define, nos versos seguintes, como “uma agitação feroz e sem finalidade”. Esse pensamento poderia ser considerado pessimista, se comparado com a imagem da vida ilustrada na primeira estrofe, pois, se antes a vida gerava confiança, para o sujeito poético da segunda estrofe, ela é, ao contrário, traição. Nesse sentido, é possível pensar na “vida eterna” como algo falso para este indivíduo que se autodescobriu. Para este, o que existe é a “morte absoluta”⁴.

Tal ideia é reforçada pelos últimos versos da estrofe: “E saudava a matéria que passava/ Liberta para sempre da alma extinta”. Diferentemente de “morto”, usado na primeira estrofe (“Saudavam o morto distraídos”), matéria denota substância, ausência de individualidade, algo que se relaciona à natureza de maneira geral. Dessa forma, existe a completa destituição do ser, pois a sensação é a de que, do ponto de vista do sujeito poético, estamos diante de um corpo vazio. Sendo assim, pode-se dizer, ainda, que a matéria foi libertada de tudo que atribuímos ao espírito, pois a alma já não existe mais e isso é fundamental, já que o que confere vida além da morte é justamente a eternidade da alma. Nesse sentido, o que predomina, nesse poema, é o ceticismo e o materialismo.

Em “Momento num café”, a morte se sobrepõe à vida. Não existe, portanto, transcendência, já que é um fim absoluto, pois a alma se extingue diante da morte. Ao

⁴ A esse respeito, conferir o poema “A morte absoluta”, do livro *Lira dos Cinquent’Anos*, de Manuel Bandeira.

tomar consciência desse fim inerente ao destino humano, o sujeito poético pode, por conseguinte, se libertar da dor associada à morte por um processo de identificação com a “matéria que passava”, como elucida Otto Maria Carpeaux:

A oposição violenta entre a indiferença otimista dos muitos e a experiência dolorosa do homem solitário transforma-se em oposição entre duas formas de existência humana, e a dúvida terrível que surge diante do esquife está acalmada pela resposta muda do próprio morto que venceu: na identificação com o morto (...), o homem solitário encontra o remédio para a sua própria dor que a alma consciente imprime a toda carne mortal; e como (...) a “doença à morte” é a própria condição humana, repete-se o milagre da identificação, desta vez entre o poeta e nós outros; aceitamos a conclusão que nos esmaga e, ao mesmo tempo, liberta. (ROSENBAUM, 1993, p. 85)

Como na *Vanitas*, na qual o crânio evidencia o destino fatal e comum de todos os homens ao se encontrar no centro das imagens, esse sujeito lírico do poema coloca o corpo vazio em destaque em relação aos homens “confiantes na vida” da primeira estrofe e, assim, monta um quadro no qual a morte centraliza a reflexão fundamental da existência, já que é impossível conceber a vida sem seu caráter de finitude imanente. O homem encontra na morte seu lugar e destino, já que é inerente à dinâmica da natureza a vida se direcionar à morte. Por isso, a identificação desse sujeito com o morto, como destaca Carpeaux. Diante do corpo sem vida, o sujeito poético pode se enxergar como se estivesse frente a um espelho no qual os dois se constituem como “matéria”.

É nesse sentido que o poema “Preparação para a morte” será lido:

Preparação para a morte

A vida é um milagre.
Cada flor,
Com sua forma, sua cor, seu aroma,
Cada flor é um milagre.
Cada pássaro,
Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
Cada pássaro é um milagre.
O espaço, infinito,
O espaço é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Logo no primeiro verso, a vida é colocada numa posição elevada, sublime: é um milagre. Os versos seguintes atestam essa ideia ao fazer uma espécie de ramificação dos

componentes da vida. Pode-se perceber uma determinada sequência no interior do poema. Separados em momentos, o poema apresenta um elemento como milagre e, em seguida, expõe as especificidades desse mesmo elemento como, por conseguinte, milagres. Podemos perceber essa ideia, por exemplo, nos versos “Cada flor/ Com sua forma, sua cor, seu aroma,/ Cada flor é um milagre”. Tal movimento continua com os elementos seguintes: pássaro, espaço, tempo, memória e, por fim, consciência. A ideia é finalizada com “Tudo é milagre”. Nesse sentido, é como se o milagre compreendesse a totalidade do real, veja-se o uso de “espaço” associado ao infinito, que também se caracteriza como um milagre. Assim, mesmo o indivíduo, com sua memória e consciência, está incluído nessa totalidade da vida como milagre. Portanto, nada escaparia à vida.

Entretanto, os dois últimos versos rompem com o ciclo, pois há algo que escapa ao milagre da vida: a morte. Até os dois últimos versos, a estrutura do poema possui um padrão que faz com que o leitor associe tudo à vida e, ao mesmo tempo, cria-se uma ideia de infinito, que é reforçada, assim, pelos versos que destacam o espaço e o tempo como infinitos. Ao quebrar esse padrão, o poeta coloca em foco a morte como algo que deve ser levado em consideração nesse ciclo da vida, pois ela instaura a desordem tanto na forma do poema quanto no pensamento transmitido até então.

Nesse sentido, o último verso é fundamental: “- Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres”. A ideia de milagre está ligada ao extraordinário, aquilo que não pode ser apreendido racionalmente, à luz dos sentidos. Contudo, a morte, no poema, converte esse ideal para algo concreto e material, pois ela é capaz de findar com os milagres, isto é, com a vida. Há certa ironia nesse verso ao pensarmos na palavra “Bendita”. Bendizer algo é abençoar alguma coisa na tradição cristã⁵. O milagre da vida eterna é fundamento e objetivo máximo do cristianismo⁶. Bendizer algo que rompe com a ideia de milagre da vida é colocá-la no plano da natureza material. Sendo assim, pode-se afirmar que a vida só existe porque a morte existe.

No poema “Arte de Amar”, do livro *Belo Belo*, se evidencia a incomunicabilidade entre corpo e alma:

⁵ No dicionário Houaiss, as palavras “bênção”, “bendito” e “bendizer” possuem como primeiros significados “pedido de proteção divina”, “que se abençoou” e “lançar bênção sobre” respectivamente. Isso demonstra como esses verbetes estão tradicionalmente ligados à religião.

⁶ Assim termina a oração católica “Credo”: creio no espírito santo, na santa igreja católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

ARTE DE AMAR

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus - ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

O poema é inspirado na obra homônima de Ovídio, cujo objetivo é expor uma arte que busca declarar a liberdade dos corpos e dos sentimentos para, assim, satisfazer por completo o desejo de prazer e bem-estar dos indivíduos. Nesse sentido, a ênfase desse poema está, portanto, no prazer corporal. O poema de Bandeira segue a mesma tendência. No entanto, há uma clara preocupação com a alma e com o lugar que esta ocuparia no mundo. Os versos “Só em Deus ela pode encontrar satisfação./ Não noutra alma/ Só em Deus – ou fora do mundo.” atestam essa possibilidade.

Diferente da “alma extinta”, de “Momento num café”, há aqui um espaço para a alma e um lugar para ela além do mundo. Poderíamos pensar, talvez, na eternidade da alma. A satisfação da alma ao se conectar com Deus pode sugerir, dentro de uma perspectiva cristã, ao amor-ágape, sintetizado na figura de Jesus Cristo, como aparece nesse discurso de Jesus a seus seguidores: “o primeiro mandamento é este: (...) o Senhor teu Deus é um só Deus, e amarás o Senhor teu Deus como teu coração, e com todo o seu entendimento, e com todas as suas forças.” (MARCOS, 2005, 12, 29 : 30). No poema de Manuel Bandeira, contudo, o amor carnal é colocado acima do amor da alma, já que “os corpos se entendem, mas as almas não”. É um amor libertino à maneira de Ovídio que, em sua *Arte de amar*, declara: “vá aonde quiser, enquanto ainda livre, com a brida solta no pescoço, escolha aquela a quem você possa dizer: ‘só você me agrada’” (2013, p.10). Essa busca tem como único objetivo a satisfação sexual e, portanto, somente realizável pelo encontro dos corpos. É nesse sentido que o poeta romano dedica uma longa seção às técnicas da sedução amorosa, cujo objetivo é o mesmo apresentado no poema de Bandeira. A felicidade do amor somente se realiza pela união erótica dos corpos, como se destaca nos dois últimos versos do poema.

Entretanto, verifica-se na poesia de Manuel Bandeira a presença de traços do cristianismo que contrastam com os poemas verificados anteriormente. É sobre esse viés

que procuraremos analisar com os poemas “Programa para depois da minha morte” e “O crucifixo”, ambos de *Estrela da Tarde*:

Programa para depois de minha morte

...esta outra vida de aquém-túmulo.
Guimarães Rosa

Depois de morto, quando eu chegar ao outro mundo,
Primeiro quereirei beijar meus pais, meus irmãos, meus avós, meus
[tios, meus primos.
Depois irei abraçar longamente uns amigos—Vasconcelos, Ovalle,
[Mário...
Gostaria ainda de me avistar com o santo Francisco de Assis.
Mas quem sou eu? Não mereço.
Isso feito, me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória,
Esquecido para sempre de todas as delícias, dores e perplexidades
Desta outra vida de aquém- túmulo.

Esse poema é curioso porque o sujeito poético faz uma projeção daquilo que pretende fazer após sua morte. Existe, portanto, o surgimento de um “outro mundo”, ou seja, existe um espaço além da terra em que poderíamos ir. Ideia que aparece em “A arte de amar” com “fora do mundo”, espaço possível de entendimento entre as almas. Aqui, o outro mundo seria um espaço de encontro. Nesse sentido, poderíamos ligar a figura da voz poética à figura do poeta, pois os nomes que essa alma encontraria nesse mundo são conhecidos de Manuel Bandeira. Possivelmente, se referem a Arnaldo Vasconcelos, Jaime Ovalle e Mário de Andrade.

Sendo assim, podemos pensar num outro mundo correspondente ao além-mundo cristão-católico, pois os seres que se encontram são os mesmos quando vivos, característica reforçada pela manutenção dos nomes. Portanto, há a ideia de vida eterna nesse poema de Bandeira. Além disso, percebe-se um imenso respeito do poeta por Francisco de Assis ao não se considerar digno de encontrá-lo. A humildade, aliás, é algo característico e importante para esses personagens⁷.

A consciência artística de Bandeira a respeito daquilo que se oculta de sublime nas coisas simples da vida se revela, também, diante da morte. Sua atitude humilde perante a fatalidade da morte é fruto de uma longa aprendizagem e convívio com a condição precária da existência, seja pelo precoce diagnóstico de sua tuberculose, seja

⁷ Sobre a humildade em Manuel Bandeira, conferir o capítulo “A poesia em trânsito: revelação de uma poética”, em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*, de Davi Arrigucci Jr.

pelas perdas sucessivas da mãe, irmã, pai e irmão. Esse contato com a morte lhe permitiu desenvolver, em sua poética, o senso para captar o contingente da existência e, assim, valorizar o que resta das perdas. Dessa forma, o poeta soube detectar a beleza por trás do resíduo das coisas, dos pequenos gestos humanos e dos elementos cotidianos mais banais. Nesse sentido, percebe-se, assim, que é justamente dessas pequenas coisas que a iluminação poética acontece. Uma atitude como essa só é possível ao se aceitar a naturalidade da morte, cuja destruição se revela, de alguma maneira, como uma possibilidade de construir pelas coisas que permanecem, mesmo que ocultas. O encontro desse sujeito poético com Francisco de Assis revela justamente a humildade como aspecto fundamental para que o inefável e o sublime presentes na morte se manifestem.

Os três últimos versos são surpreendentes se pensarmos no viés materialista de Manuel Bandeira, já observado em “Momento num café” e “Arte de amar”. Deus é apresentado como uma figura tangível e transformadora. Sendo assim, contemplá-lo implica um apagamento das experiências terrenas essenciais ao sujeito, como sugere o verso “Esquecido para sempre de todas as delícias, dores e perplexidades”. Dessa forma, percebe-se que há outra vida após a morte, ou seja, esta não seria o “fim de todos os milagres”, mas o início de um novo milagre, que é a vida “além-túmulo”⁸. Portanto, pode-se dizer que o terreno explorado nesse poema extrapola o campo das causas naturais, bem como da esfera do conhecimento racional.

O poema seguinte dialoga justamente com o objeto religioso que comprovaria aquilo que não pode ser apreendido pela razão:

O crucifixo

É um crucifixo de marfim
Ligeiramente amarelado,
Pátina do tempo escoado.
Sempre o vi patinado assim.

Mãe, irmã, pais meus estreitando
Tiveram-no ao chegar ao fim.
Hoje, em meu quarto colocado,
Ei-lo velando sobre mim.

⁸ Podemos ter conhecimento sobre a ideia de vida eterna dentro do cristianismo pelo episódio da ressurreição de Lázaro encontrado em João, capítulo 11, na *Bíblia Sagrada*. Essa ideia pode ser resumida pela seguinte frase proferida por Jesus: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que crê em mim, jamais morrerá.” (João 11: 25 - 26).

E quando se cumprir aquele
Instante, que tardando vai,
De eu deixar esta vida, quero

Morrer agarrado com ele.
Talvez me salve. Como - espero -
Minha mãe, minha irmã, meu pai.

O crucifixo, segundo a tradição católico-cristã, simboliza o momento da crucifissão de Jesus relatado nos quatro evangelhos da bíblia – Mateus, Marcos, Lucas e João. Além disso, esse objeto remete à cruz como a demarcação da fronteira entre a morte e a vida, ou seja, por meio da crucifissão, Jesus teria ressuscitado e superado a morte. Esse objeto faz parte, também, da tradição ocidental e, por isso mesmo, possui grande força dentro do imaginário cristão. Nesse sentido, já na primeira estrofe do poema, a passagem do tempo, posto que o crucifixo se encontra amarelado pela “pátina do tempo escoado”, pode nos revelar a dimensão histórica desse símbolo religioso.

Na segunda estrofe, percebemos que esse objeto não só possui um grande poder de alcance, no que se refere à história, como também sua capacidade de fazer parte da intimidade dos lares. Nota-se isso pela permanência do crucifixo na família do sujeito poético, bem como pela presença do objeto mesmo no momento do fim da vida desses indivíduos. A imagem montada, ainda na segunda estrofe, pelo verso “Ei-lo velando sobre mim” confere ao crucifixo aquele tom sagrado tão enfatizado pelos cristãos, cujo poder seria tamanho que poderia proteger àqueles que possuem tais símbolos.

Esse ponto nos conduz ao questionamento sobre a que tipo de proteção esse sujeito espera ao ter velando sobre si uma cruz. A resposta é formulada nas duas estrofes finais do poema.

Sendo assim, esse sujeito poético espera a salvação. Não se sabe se ele se refere à salvação de sua alma, mas há o apego religioso em relação ao objeto, pois existe o desejo de “morrer agarrado” com o crucifixo. Entretanto, o “talvez” estabelece a dúvida quanto à salvação. Haveria, portanto, algo de cético nesse sujeito, como se ele apenas seguisse o fluxo familiar, tendo em vista que, se todos morreram agarrados à cruz e, assim, puderam hipoteticamente se salvar, não há motivo para ele não fazer o mesmo.

De qualquer forma, o poema pode ser considerado de tema religioso na medida em que se concentra no tema da fé. Segundo a *Bíblia Sagrada* (2005), a fé é definida da seguinte forma: “a fé é o fundamento da esperança, é uma certeza a respeito do que não

se vê” (Hebreus, 11: 1). Dessa maneira, a esperança é algo de grande importância na fundamentação da fé e, assim, ela também aparece no poema (“Como – espero-/ minha mãe, minha irmã, meu pai”). É como se, em meio à dúvida, a fé permanecesse. Com isso, esse poema pode ilustrar, além disso, a maneira como enxergamos o tema da religiosidade na poesia de Manuel Bandeira, já que os dois polos do ceticismo/materialismo e da religiosidade podem ser, aqui, explorados.

É impossível afirmar com certeza se Bandeira possuía alguma religião. Contudo, ela é um tópico marcante em sua poética. Podemos notar a presença da religiosidade em sua poesia de maneira implícita, pelos temas místicos presentes em sua obra, e de maneira mais explícita, como em poemas que fazem releituras de cenas bíblicas ou relatam acontecimentos culturais ligados ao catolicismo, como o Natal. Segundo Edson Nery da Fonseca, embora não seja possível afirmar que Manuel Bandeira seja religioso, é possível dizer que o poeta “acreditava num Deus ao mesmo tempo imanente (...) e transcendente (...) tanto quanto em seu filho Jesus Cristo” (2002, p. 50).

No entanto, preferimos apresentar, aqui, esse tema como algo ambíguo ou paradoxal em sua poética, pois, como tentamos mostrar, existe algo em sua poesia que reflete uma atitude cética ou materialista para lidar com certos fenômenos tais como a morte ou o amor.

2. TRAVESSIAS PELA MÍSTICA

O presente capítulo pretende analisar aspectos da poesia de Manuel Bandeira à luz do ensaio "Os filhos do Barro", de Octavio Paz. Esse ensaio tem como um dos temas centrais a religião cristã e suas reverberações temáticas, como a inocência original. Além disso, o ensaio se mostra de grande ajuda para o entendimento de certos traços do poeta brasileiro porque a presença da ambiguidade no que se refere ao tema religioso é apontada pelo crítico como uma das características da poesia moderna.

Segundo Octavio Paz, em "Os filhos do Barro", "a palavra poética é uma mediação entre o sagrado e os homens, portanto é o verdadeiro fundamento da comunidade" (2013, p. 50). Mais à frente destaca a poesia como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana. A poesia de Manuel Bandeira também pode ser analisada dentro desse viés, pois extenua um dos tópicos mais dramáticos da nossa cultura: o erotismo ligado ao amor corporal e ao misticismo. Isso é possível devido à sua poesia condensar os dois polos da Arte: adesão ao real e sua deformação subversiva (BANDEIRA, 1993, p. 3). Gilda e Antônio Cândido exemplificam a presença desses dois polos de criação da seguinte maneira:

(...) certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema. (BANDEIRA, 1993, p.3)

Ao pensarmos no alumbramento bandeiriano, podemos perceber que há algo de sublime ou transcendental que se manifesta a partir da realidade mais simples e cotidiana. Além disso, essa manifestação se caracteriza como uma inspiração poética ligada ao desejo e ao erotismo que perpassa toda sua poesia. Segundo Davi Arrigucci Jr., "o instante de alumbramento é (...) um momento de repentina revelação, de raiz erótica, pela qual as coisas se religam de outra forma" (2009, p. 152). Tal instante transfigura a imagem do mundo diante de sua visão. Por meio dessa revelação poética, imagens díspares são reorganizadas e ganham novo sentido. Dessa maneira, é pela visão alumbrada que o profano se torna sublime e o sublime se torna profano: "alumbramento é, finalmente, iluminação espiritual, mas iluminação profana, que vem de baixo, do

corpo e da matéria e se alça ao sublime” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 152). Portanto, por meio do corpo, a esfera do sublime pode ser alcançada. Visão que se aproxima, nesse sentido, da mística feminina, também de raiz erótica:

Enquanto mulheres, as místicas foram associadas com o corpo de uma maneira mais íntima que os místicos. A figura de Cristo como Deus que se torna corpo é mais importante para as místicas e a questão da corporeidade está mais presente em seus textos. Quando as escritoras místicas enfatizam a relação positiva entre corpo e o divino, o corpo de Jesus se torna a porta de entrada para uma relação íntima com o divino. (...) O corpo feminino é o corpo perfurado, que dá vida e que está aberto aos outros. (BORNEMARK, 2015, p. 161)

Dessa forma, o corpo feminino comportaria em si a mesma ambiguidade do alumbramento de Bandeira, pois é pela sexualidade envolvida nessa perfuração do corpo que se alcança o divino. Sendo assim, o alumbramento se liga a ideia de revelação poética, já que é “encontro súbito com o foco da paixão, com a poesia desnudada, descoberta, desentranhada do mundo” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 152).

Nesse sentido, pretendemos ler o poema “Nu”, publicado em *Estrela da tarde*:

Quando estás vestida,
Ninguém imagina
Os mundos que escondes
Sob as tuas roupas.

(Assim, quando é dia,
Não temos noção
Dos astros que luzem
No profundo céu.

Mas a noite é nua,
E, nua na noite,
Palpitam teus mundos
E os mundos da noite.

Brilham teus joelhos,
Brilha o teu umbigo,
Brilha toda a tua
Lira abdominal.

Teus exíguos seios
– Como na rijeza
Do tronco robusto
Dois frutos pequenos –

Brilham.) Ah, teus seios!
Teus duros mamilos!

Teu dorso! Teus flancos!
Ah, tuas espáduas!

Se nua, teus olhos
Ficam nus também:
Teu olhar, mais longe,
Mais lento, mais líquido.

Então, dentro deles,
Bóio, nado, salto
Baixo num mergulho
Perpendicular.

Baixo até o mais fundo
De teu ser, lá onde
Me sorri tu'alma
Nua, nua, nua...

Como se pode notar, há proximidade da nudez do corpo feminino com o sagrado quando o acesso à alma é possível por meio do despertar do desejo erótico. Essa proximidade ocorre, para o eu-lírico, de forma gradativa e pelo uso de equivalências, isto é, partes da nudez feminina lhe remetem aos elementos mais amplos da natureza: mundos, céus, astros, noite, frutos, entre outros. O ápice da equivalência o conduz ao olhar que, numa espécie de transe, lança-o a um mergulho que o direciona à alma. É interessante observar que a atmosfera noturna, à maneira do Romantismo, desvela a percepção subjetiva do sujeito; é como se, num movimento de desvelamento do corpo, o âmago do ser pudesse ser explorado em um “mergulho/ Perpendicular”. Além disso, a última estrofe traduz o auge do erotismo do poema: a penetração que culmina no êxtase do eu-lírico: “Nua, nua, nua...”.

Segundo Giorgio Agamben, em ensaio denominado “Nudez”, em nossa cultura, a nudez “é inseparável de uma assinatura teológica” (2014, l. 1077)⁹. Na tradição judaico-cristã, a nudez é vista de maneira negativa, já que ela simboliza a perda da inocência de Adão e Eva:

A nudez se dá para os nossos progenitores no Paraíso terrestre somente em dois momentos: uma primeira vez, no intervalo, presumivelmente muito breve, entre a percepção da nudez e a confecção da tanga, e uma segunda vez, quando se despem das folhas de figueira para se vestirem de túnicas de pele. E, mesmo nesses instantes fugazes, a nudez só acontece, por assim dizer, negativamente, como privação da veste da graça e como presságio da

⁹ Como os livros digitais (formato EPUB) utilizados nesta dissertação não utilizam o sistema de paginação tradicional, nós usaremos a letra l (localização) para indicar tais referências.

resplandecente veste de glória que os bem-aventurados irão receber no paraíso. Uma nudez plena se realiza, talvez, exclusivamente no inferno, no corpo dos danados irremissivelmente oferecido aos tormentos da justiça divina. (AGAMBEN, 2014, l. 1077)

“Nu” carrega uma atmosfera de luxúria e devassidão, o corpo feminino é exposto de maneira fragmentada, destacando-se, assim, as partes que despertam o desejo sexual, como nos versos “Ah teus seios/ teus duros mamilos/ Teu dorso!/Teus flancos!/ Ah, tuas espáduas!”. Diferentemente da tradição das religiões abraâmicas, na qual o corpo é desprezado em nome da transcendência do espírito (verdadeiro corpo do ser), é somente por meio do desejo erótico despertado pelo corpo feminino que o sujeito lírico pode atingir a alma desse outro indivíduo.

Há nesse poema, também, a ideia mística do segredo muito frequente na hermenêutica barroca do século XV, principalmente no que se refere ao oculto da noite em detrimento da aparência do dia. Segundo Michel de Certeau, há uma passagem do “sagrado” para o “segredo” que, ainda, introduz uma erótica no campo do conhecimento (2015, p. 149 – 151). Segundo o autor “o segredo depende da enunciação. É uma habilidade: ele afasta, atrai ou une interlocutores; ele visa um destinatário e age sobre ele”. O sorriso da alma seguido do gozo é, de fato, uma aproximação entre o desejo sexual e a esfera do sagrado desvelada pelo mistério da “noite nua”. Para Yudith Rosenbaum, nesse aspecto noturno que aparece no poema ressoa ecos da noite do romântico Novalis. De acordo com a autora:

(Novalis) celebra (a noite) como escuridão criadora, que apaga a luz e penetra nas profundezas do ser. Na noite, abre-se uma clareira inusitada que revela mistérios enigmáticos. No sistema de Novalis, a Noite (...) aparece como a única via de se atingir uma existência verdadeira. (1993, p. 173)

Pode-se pensar em algo próximo do alumbramento de Bandeira, naquilo que se refere à sombra escondida na palavra (*umbra*), mas que esconde uma iluminação reveladora do mistério da poesia (ARRIGUCCI JR, 2009, p. 149). Tal tendência, que pode ser vista na poética bandeiriana, se enquadra naquilo que Octavio Paz destaca como "uma das mais poderosas e persistentes da literatura moderna: o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia (...) a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Numa só palavra,

ironia" (2014, p. 50). Segundo Paz, ironia foi "a primeira e mais ousada das revoluções poéticas". De fato, a ironia é um traço marcante na poesia de Manuel Bandeira e funciona como um recurso conciliador das antíteses tão exploradas pelo poeta, como a equiparação de elementos humildes e outros da esfera elevada.

No poema "Nu", elementos ligados ao profano são vistos como sublimes. O elemento da queda, por exemplo, é visto de maneira negativa pela tradição cristã, pois faz referência a Lúcifer, o anjo caído expulso por Deus do paraíso. No poema, é por meio da queda que o sujeito lírico chega ao sublime: "Baixo num mergulho/ Perpendicular/ Baixo até o mais fundo/ Do teu ser".

Ainda sobre a ironia, Octavio Paz destaca outro traço fundamental: faz da nostalgia uma estética e uma política. Essa nostalgia se relaciona com o traço romântico do reestabelecimento da inocência original, tema religioso que reverbera na poesia bandeiriana. Esse retorno à inocência original está intimamente conectado com uma sociedade livre pensada pelos românticos, uma sociedade em que o tempo é regido pelo tempo da poesia, em que todos os conflitos e as contradições são conciliadas, é o tempo da poesia irônica, no sentido de Schlegel, como aponta Octavio Paz. Em Manuel Bandeira, a inocência original aparece como o tempo da infância.

Essa "idade de ouro" é muito importante para o poeta, pois é o tempo da liberdade total, em que ideia de felicidade pode ser encontrada, é o lugar do mito heroico, como falado nestes versos finais de "Camelôs", do livro *Libertinagem*: "e ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice.../ E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância". Mesmo quando fala de relacionamentos amorosos, figuras marcantes de sua infância são utilizadas como referências para suas namoradas, como o porquinho-da-índia ("Porquinho-da-índia" e "Madrigal engraçadinho", ambos os poemas de *Libertinagem*) e a lagarta ("Namorados", de *Libertinagem*).

Em "A infância revisitada", segundo capítulo de *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*, Yudith Rosenbaum analisa a infância poética bandeiriana:

Abordar o tempo da infância na poesia de Bandeira implica, antes de tudo, depreender seu significado a partir de uma necessidade subjetiva de reconquistar tempo e espaço passados. Busca-se insistentemente recuperar uma história vivida. A infância se destaca como um fundo, ao mesmo tempo perdido e recuperado, demarcando uma dinâmica de perdas e reencontros. (ROSENBAUM, 1993, p.41)

Ao tratar do tempo da infância como o tempo da imaginação na poesia de William Wordsworth, Octavio Paz destaca o fato de o poeta considerar esse tempo como algo relacionado a um "poder sobre-humano": "A imaginação não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento; não é somente a potência com a qual vemos a realidade visível e oculta: também é o meio com o qual a natureza, pelo olhar do poeta, se olha. Com a imaginação, natureza nos fala e fala consigo mesma". (2014, p. 52)

Em referência a essa perspectiva teórica apontada por Paz, pode-se dizer que a visão alumbrada é desencadeada pela força da natureza que carrega não só um tempo presente, isto é, aquilo que percebemos sensivelmente, mas um tempo distinto perceptível pela manifestação ou recordações de memórias individuais. Dessa forma, torna-se clara a ligação da nostalgia com a estética, já que a poética do alumbramento é um dos traços fundamentais da poesia de Manuel Bandeira. Ler seus poemas é estar em constante contato com as potencialidades da inspiração poética causadas pelas forças da natureza e, por conseguinte, é uma leitura revigorante, pois instaura um tempo distinto do tempo histórico, estreito e, por sua linearidade, sufocante. Segundo Octavio Paz:

Revolução e poesia são tentativas de destruir esse tempo de agora, o tempo da história que é o tempo da desigualdade, para instaurar um outro tempo. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias; é o tempo de antes do tempo, o da "vida anterior" que reaparece no olhar da criança (2014, p. 53)

"Evocação do Recife", de *Libertinagem*, expõe o Recife da infância de Manuel Bandeira, é o "olhar da criança" que conduz o leitor pela cidade de outrora. Uma cidade que habita um lugar que não pode ser encontrado no tempo presente, pois habita o "tempo antes do tempo" e que, portanto, não se assemelha a nenhum outro lugar que não ao de sua memória:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
- Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada
Recife da minha infância
(BANDEIRA, 1993, p.133-136)

Para Octavio Paz, a relação da poesia com os movimentos revolucionários é ambígua, já que as revoluções se enquadram dentro do tempo da história, regido pela razão crítica. A poesia, ao contrário, é regida pelo tempo antes do tempo, pelo tempo da "vida anterior", como exposto na citação acima. No entanto, essa ambiguidade é uma face da moeda, a outra, segundo o autor, é sua relação diante da religião do ocidente: o cristianismo, sobre a qual se dá, também, de maneira ambígua. Nas palavras do autor, quase todos os autores românticos, herdeiros de Rousseau e do deísmo do século XVIII, eram espíritos religiosos. Entretanto, ele aponta também para o fato dessa religiosidade poder ser questionada em poetas como Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo e Nerval. Além disso, o ateísmo de Shelly, por exemplo, era religioso.

Esse ponto também é muito curioso quando observarmos a religiosidade em Manuel Bandeira. Ao falar sobre o assunto, declara-se: "não ter nenhuma religião, mas a de sua simpatia é a católica" (BANDEIRA, 1993, p. 29-30). Nesse sentido, percebe-se que fenômenos ligados à mística católica foram contemplados nessa poesia, como os êxtases de Teresa de Ávila, tematizados em "Unidade", de *Belo Belo*:

Unidade

Minh'alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

Chegaste
E desde logo foi Verão
O Verão com as suas palmas os seus mormaços os seus
[ventos de sôfrega mocidade
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo
Foi então que min'alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da unidade.
(BANDEIRA, 1993, p.206)

Os versos a partir de "O instinto de penetração já despertado" parecem nos remeter à escultura "O êxtase de Santa Teresa", de Gian Lorenzo Bernini, localizada na

igreja Santa Maria della Vittoria, Roma, Itália. Principalmente pela presença da seta em ambas as obras. O poema ilustraria, pelo viés místico, o momento do êxtase religioso, isto é, as sensações causadas pela união, de corpo e alma, com Deus. O poema evidencia a importância do encontro dos corpos. É necessário, portanto, que haja gozo físico para que se alcance a unidade. Os versos “Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície/ O instinto de penetração já despertado” possuem grande apelo sexual, destacando-se, por exemplo, a ereção masculina, que corresponde à “seta de fogo” do verso seguinte.

Na segunda estrofe, a alma é revestida por uma esfera baixa, profana, pela maneira como se conecta ao sujeito lírico: “Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo”. Nesse sentido, pode-se dizer que a relação daquilo que se encontra de sublime nesse poema (como o advento da alma) com a igreja é conflituosa. A associação do divino aos sentidos do corpo ou às sensações de prazer sempre carregou uma marca negativa dentro do cristianismo, inclusive na tradição mística, pois também consideravam essas sensações provenientes do demônio:

Os sentidos, evidentemente, sempre foram fontes de conhecimento, mas durante a alta idade média eles foram considerados como uma fonte não confiável no que tange à relação com o divino. O que chamamos de tradição mística fora, até o século XII, uma tradição de interpretação textual por vias meramente intelectuais. Foram precisamente as místicas, dentro do forte movimento religioso dos séculos XII e XIII, que deram aos sentidos uma posição diferente. Místicas como Hildegarda de Bingen (1098 – 1179) ganharam seu conhecimento do divino através dos sentidos (...). Mas isto as fez estranhas aos olhos dos outros místicos. Por exemplo, Mestre Eckhart (1260 – 1328) e Johannes Tauler (1300-1361) (...) foram críticos em relação à sua dependência nos sentidos. Eles preferiam a *speculation* dos sábios à *visto* (visão) dos devotos, dado que estes sentidos podiam ser traiçoeiros: talvez tivessem vindo do diabo, ao invés do divino. (...) eles consideravam a razão como a única fonte confiável. (BORNEMARK, 2015, p. 161-162)

Dessa maneira, a religiosidade no poema estaria mais próxima das antigas religiões pagãs, cujo sexo estaria ligado ao desenvolvimento humano relacionado à natureza. Para Bataille, os povos arcaicos ligavam a orgia, por exemplo, à fertilidade dos campos (1987, p. 75-76). Em “Unidade”, percebemos a mudança da natureza (a chegada do verão com a palma e o vento) associada à chegada da alma do sujeito lírico, ao surgimento do desejo erótico. Nesse sentido, podemos pensar na figura de Dioniso

ou Baco, deus que aparece de maneira marcante na poesia de Bandeira, como em “Bacanal”, de *Carnaval*. A ideia do êxtase espiritual também destaca-se nas culturas pagãs, como podemos perceber na figura desse deus:

Poder-se-ia dizer, considerando as consequências sociais e, mesmo, as formas do seu culto, que Dioniso era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância. (...) No sentido mais profundamente religioso, o culto dionisíaco, a despejo das suas perversões e, mesmo, através delas, testemunha o violento esforço da humanidade para romper a barreira que a separa do divino e para libertar sua alma dos limites terrenos. Os excessos sexuais e a libertação irracional são apenas buscas desastrosas de alguma coisa sobre-humana. Por paradoxal que isso pareça, Dioniso, considerando o conjunto do seu mito, simboliza o esforço de espiritualização da criatura viva desde a planta até o êxtase: deus da árvore, do bode, do fervor e da união mística, ele sintetiza, em seu mito, toda a história de uma evolução. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 340-341)

De qualquer forma, a relação de Manuel Bandeira com a religião é ambígua. Esse aspecto podia ser encontrado dentro da poesia moderna europeia, desde o romantismo, como aponta Octavio Paz, o autor fala em “Negação da religião: paixão.”, pois “cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais”. (2014, p. 54). No que se refere ao poeta Manuel Bandeira, também podemos perceber essa “mistura” em um livro como *Carnaval*, por exemplo. O poeta introduz elementos e mitos diversos, como Dioniso, Súcubos, sereias, querubins, ninfas, Pã, numa amálgama que tem como cenário a profanação para, no fim, desembocar na serenidade cristã:

A festa da carne, festa perversa no espaço religioso, descreve a mesma curva ideológica de *Carnaval* de Bandeira, que começa tonitruante, invocando Baco e Dioniso, e se transforma numa espécie de missa negra, cheia de vícios e perversões, e vai terminar, enfim, ao pé do altar, num fragoroso arrependimento na Quarta-Feira de Cinzas. (SANT’ ANNA, 2011, l. 4258)

Octavio Paz traz a ideia segundo a qual a "religião romântica é irreligião: ironia; a irreligião romântica é romântica: angústia" (2014, p. 55). É como se a ironia, dessa maneira, contivesse em si o paradoxo da religião, ou seja, é a sua negação, já que seu domínio é o da conciliação das coisas que jamais podem ser conciliadas, como o fim da vida e sua eterna continuidade; mas essa negação recai na angústia, que, por sua vez,

conduz ao vazio. Yudith Rosenbaum destaca a poesia de Manuel Bandeira como a poesia da ausência:

Nosso interesse estará centrado fundamentalmente no estudo da *ausência* enquanto um *topos* maior do autor. Acredita-se que esta poesia, de forma geral, tematiza expressamente uma dificuldade em superar as perdas que marcaram a sensibilidade poética de Manuel Bandeira. Uma experimentação particularmente sofrida vida (desde a precoce tuberculose, passando pelas perdas sucessivas de mãe, irmã, pai e irmão) alimentaria um núcleo pulsional e criativo em que o fazer poético se torna uma possibilidade de recompor a integridade perdida. (1993, p. 22)

Contudo, por meio da imaginação e linguagem poética, Bandeira é capaz de revestir o mundo melancólico das perdas e ausências utilizando-se dos impulsos eróticos presentes na vida. Em seu primeiro livro, *A cinza das horas*, encontramos um profundo sentimento de tristeza que pode ser sintetizado pelo verso “– Eu faço versos como quem morre.”. Essa atmosfera muda já no livro seguinte, *Carnaval*, em que, logo após “Epigrafe”, o poeta anuncia:

Quero beber! cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborça e faz em caco...
Evoé Baco!

Segundo Sant’Anna, mesmo num livro que se inicia celebrando a festa e a orgia, o clima de amargura e falta de alegria espreita sua poesia (2015, l. 4258). Celebrar Baco é festejar a presença do duplo e da contradição na existência, pois o deus é cultuado como o deus dos vivos e dos mortos:

(...) Dioniso se cultua como senhor dos vivos e dos mortos. (...) No desvelamento da matriz abissal da sacralidade subterrânea, a verdade paradoxal da religiosidade báquica se condensa na enunciação de que viver é não cessar de morrer (SOUZA, 2006, p. 58)

Veja-se, por exemplo, “A morte absoluta”, de *Lira dos cinquent’anos*:

Morrer.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,

A exangue máscara de cera,
Cercada de flores,
Que apodrecerão – felizes! – num dia,
Banhada de lágrimas
Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...
A caminho do céu?
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,
A lembrança de uma sombra
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,
Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente
Que um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: "Quem foi?..."

Morrer mais completamente ainda,
– Sem deixar sequer esse nome.

Esse poema traz uma espécie de gradação da primeira estrofe, ou seja, a segunda estrofe é a morte do corpo, a terceira é a morte da alma e a última se refere ao (morrer) "completamente". Evidencia-se, assim, a manifestação de um desejo pela morte do sujeito poético. Esse sujeito, ao contrário da “exangue máscara de cera”, parece utilizar a máscara dionisíaca:

Na religação da sobriedade cósmica e ebriedade caótica, em que o luciforme universo divino e o cruciforme destino se congregam na concórdia discordante ou na discórdia concordante, a máscara dionisíaca assinala a euritmia do mundo que devém e revém no eterno retorno da fascinante essencialização e da excruciante nadificação. (SOUZA, 2006, p. 58-59)

Morrer completamente pressupõe um completo apagamento do sujeito poético, contudo, esse apagamento é preenchido pelo que é essencial. Pela depuração das camadas que envolvem o mundo material, se chega ao simples e essencial. Dessa forma, a poesia pode, assim, se manifestar (ROSENBAUM, 1993, p. 77). Como se destaca no “espanto” que envolve o nascimento das lágrimas pela morte das flores: “que apodrecerão — felizes! — num dia, / Banhada de lágrimas/ Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.”.

Para finalizar, um último poema de Manuel Bandeira que parece sintetizar e evidenciar essas últimas reflexões. "A virgem Maria", do livro *Libertinagem*:

O oficial do registro civil, o coletor de impostos, o mordomo
da Santa Casa e o administrador do cemitério de S. João
Batista
Cavaram com enxada
Com pás
Com as unhas
Com os dentes
Cavaram uma cova mais funda que o meu suspiro de renúncia
Depois me botaram lá dentro
E puseram por cima
As Tábuas da Lei

Mas de lá de dentro do fundo da treva do chão da cova
Eu ouvia a vozinha da Virgem Maria
Dizer que fazia sol lá fora
Dizer i n s i s t e n t e m e n t e
Que fazia sol lá fora.

Nesse poema, temos a ilustração do apagamento do sujeito que, de certo modo, é enterrado vivo pela imposição social e histórica das “Tábuas da lei”, representadas na primeira estrofe pelos personagens: “o oficial do registro civil, o coletor de impostos, o mordomo/ da Santa Casa e o administrador do cemitério de S. João Batista”. Diante das leis humanas e divinas, a impressão é que não há saída pela condição trágica em que o sujeito se encontra, como enfatiza a segunda estrofe: “dentro do fundo da treva do chão da cova”.

Contudo, é nesse mesmo lugar que ele ouve uma “vozinha da Virgem Maria” que anuncia a esperança “lá fora”, metaforizada na imagem do sol. Esse elemento da natureza pode ser associado à tradição pagã¹⁰ que, no poema, subverte a figura católica da Virgem Maria. Nesse sentido, podemos dizer que essa cena instaura, pelo paganismo cristão, um caos que desordena esse mundo regido pelas leis. Dessa maneira, é pela transgressão da ordem que a possível liberdade se impõe.

Pode-se pensar, ainda, na relação desse sujeito com a cova, sendo esta associada à imagem da morte. O gesto de enterramento pode sugerir imagens como terra, pó, ou barro, que carregam uma marcante simbologia. No *Gênesis*, o homem é tido como criado da poeira do chão, além de toda sua posteridade ser comparada à poeira (28, 14). Nesse sentido, a terra estaria ligada à ideia de nascimento. Contudo, mesmo nessa

¹⁰ Sobre a simbologia pagã do sol: “O Sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte. (...) Enquanto símbolo cósmico, o Sol ocupa a posição de uma verdadeira religião astral, cujo culto domina as grandes civilizações antigas, com as figuras dos deuses-heróis gigantes, encarnações das forças criadoras e da fonte vital de luz e de calor que o astral representa (Atum, Osiris, Baal, Mitra, Hélios, Apolo, etc.)” (Chevalier & Gheerbrant, 2012, p.836-839)

perspectiva cristã, também congrega em si a ideia de morte: “o pó retorne à terra, de onde veio, e o espírito volte a Deus, que o concedeu” (ECLISIASTES, 12:7).

Nota-se que, aqui, a morte não seria o fim absoluto, mas estaria ligada a um retorno às origens do espírito, isto é, a um novo nascimento. Dessa maneira, ela pode ser considerada como revelação e iniciação. Em sua grande maioria, as iniciações atravessam uma fase de morte para que surja o acesso à nova vida (CHAVALIER & GHEERBRANT, 2012, P. 621).

Por essa perspectiva, a trajetória do sujeito poético de “A Virgem Maria” se relaciona a um direcionamento para a morte que se revela, no entanto, como meio de acessar o inefável da vida. A escuridão que envolve esse sujeito reflete a precariedade da vida e do destino dos homens. Dessa forma, mesmo que vivos, os seres caminham para a morte. Entretanto, experienciar a efemeridade da vida é aquilo que permite a esse sujeito lírico ir ao encontro do essencial, que se revela de maneira sutil, um traço dessa poética. Veja-se como aquilo que o desperta para o sol é a “vozinha da Virgem Maria”. Dessa maneira, apresenta-se aqui, mais uma vez, a visão alumbrada do mundo revelada pelo mais simples contato com o que há de oculto na natureza da vida. Se a poesia se revela pelo desentranhamento das coisas mais simples do mundo, aqui o desentranhamento ocorre no próprio sujeito que se descobre envolvido, afinal, não somente pela terra, mas também pelo sol.

3. O CORPO PROFANO DE “CÂNTICO DOS CÂNTICOS”

O presente capítulo pretende apresentar a leitura de um dos textos mais controversos e obscuros da *Bíblia*, “Cântico dos cânticos”¹¹, sob a ótica da poesia de Manuel Bandeira. A escolha se deu pelo caráter religioso e ambíguo do texto, pois ele apresenta imagens de forte conotação erótica as quais contrastariam com outros textos presentes na sagrada escritura. Para a leitura que se segue, pretende-se comparar o poema bíblico ao poema de Bandeira “Cântico dos Cânticos”, de *Opus 10*.

Além disso, utilizaremos o primeiro capítulo do texto bíblico, pois acreditamos que ele contenha as principais células significativas do poema para o que nos interessa. A seguir, o primeiro capítulo de “Cântico dos Cânticos”:

1. Cântico dos Cânticos

1 O mais belo dos cânticos de Salomão.
2 Ah! Beija-me com os beijos de tua boca!
Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho, **3** e suave é a
fragrância de teus perfumes;
O teu nome é como um perfume derramado: por isso amam-te as
jovens. **4** Arrasta-me após ti; corramos! O rei introduziu-me nos teus
aposentos. Exultemos de alegria e júbilo em ti. Tuas carícias nos
inebriarão mais que o vinho. Quanta razão há de te amar. **5** Sou
morena, mas sou bela, filhas de Jerusalém, como as tendas de Cedar,
Como os pavilhões de Salomão. **6** Não repareis na minha tez morena,
pois fui queimada pelo sol. Os filhos de minha mãe irritaram-se contra
mim; mas não guardei minha própria vinha. **7** Dize-me, ó tu, que meu
coração ama, onde apascentas o teu rebanho, para que eu não ande
vagueando junto ao rebanho dos teus companheiros. **8** Se não sabes, ó
mais bela das mulheres, vai, segue as pisadas das ovelhas, e apascenta
os cabritos junto às cabanas dos pastores. **9** À égua dos carros do
faraó eu te comparo, ó minha amiga; **10** tuas faces são graciosas entre
os brincos, e o teu pescoço entre os colares de pérolas. **11** Faremos
para ti brincos de ouro com glóbulos prata. **12** Enquanto o rei
descansa em seu divã, meu nardo exala perfume; meu bem-amado é
para mim um saquitel de mirra, que repousa entre os seios; **13** meu
bem-amado é para mim um saquitel de mirra, que repousa entre os
meus seios; **14** meu bem-amado é para mim um cacho de uvas nas
vinhas de Engadi. **15** Como és formosa, amiga minha! Como és bela!

¹¹ Na apresentação da tradução justalinear que faz do Cântico, refere-se José Tolentino Medonça à promessa judaica de que no fim dos tempos o Filho do Homem esclarecerá não apenas o sentido escondido da Sagrada Escritura, mas também o do espaço branco entre elas, e insinua que o “Cântico dos cânticos”, embora “colocando-se entre os (textos) mais obstinadamente lidos e comentados, não deixa de ser um território inapreensível, um corpo obscuro”, esperando, talvez, para a sua definitiva compreensão. (Cavalcanti, 2005, p. 21)

Teus olhos são como pombas. **16** Como és belo, meu amor! Como és encantador! Nosso leito é um leito verdejante, **17** as vigas de nossa casa são de cedro cipreste. (CÂNTICOS, 2005, 1, 1: 17)

A seguir, o poema de Manuel Bandeira:

Cântico dos cânticos

— Quem me busca a esta hora tardia
— Alguém que treme de desejo.
— Sou teu vale, zéfiro, e aguardo
Teu hálito... A noite é tão fria!
— Meu hálito não, meu bafejo,
Meu calor, meu túrgido dardo,
— Quando por mais assegurada
Contra os golpes de Amor me tinha,
Eis que irrompes por mim deiscente...
— Cântico! Púrpura! Alvorada!
— Eis que me entras profundamente
Como um deus em sua morada!
— Como uma espada em sua bainha.
(BANDEIRA, 1993, p. 223-224)

O poema de Bandeira apresenta um diálogo de teor erótico construído principalmente pelas imagens fálicas ou relativas ao coito sexual, como observamos respectivamente em “túrgido dardo” e “Eis que entra em mim profundamente”, e pela atmosfera de calor, que contrasta com a noite fria.

Além disso, a cena do poema dialoga de maneira intertextual com o “Cântico dos cânticos” da *Bíblia*, presente entre os sete livros sapienciais¹². Segundo Angela M. Pelizer de Arruda, os dois textos apresentam o tema do desejo como tema central. Contudo, em Bandeira, o desejo aparece relacionado ao carnal, enquanto o texto bíblico apresenta um desejo ligado a um sentimentalismo mais profundo (2017, p. 166). Essa “profundidade” se refere à interpretação alegórica de caráter histórico do “Cântico dos cânticos”:

(...) uma alegoria do amor divino pelo povo eleito, tal como representado pela história do povo de Israel desde a saída dos hebreus do Egito até a futura chegada do Messias. (...) Resquício dessa interpretação pode ser o uso litúrgico do Cântico na leitura ritual da

¹² A saber: *Livro de Jó*, *Livro dos Salmos*, *Livro dos Provérbios*, *Livro do Eclesiastes (Coélet)*, *Cântico dos cânticos*, *Livro da Sabedoria* e *Livro do Eclesiástico (Sirac)*.

Páscoa, numa celebração da liberdade do povo hebreu.
(CAVALCANTI, 2015, p. 48-49)

Dessa maneira, o texto bíblico é tradicionalmente interpretado pelo viés da mística nupcial, cujo tema central é o do amor, que se insere no coração da divindade (TEIXEIRA, 2014, p. 7). De acordo com Hipólito, segundo testemunho de São Jerônimo, o pastor do Cântico corresponde ao esposo Cristo, enquanto a Sulamita seria a esposa e representaria a igreja. Para o autor, a crucifixão de Jesus representa o “casamento” de Cristo com a igreja. Posteriormente, Orígenes, influenciado por Hipólito, afirma que a relação nupcial de Deus é individual com cada alma (CAVALCANTI, 2005, p. 51). De qualquer forma, pode-se dizer que o “Cântico dos cânticos” se encontra inserido dentro de uma tradição espiritual ligada à esfera do sublime. O poema de Manuel Bandeira, ao contrário, propõe uma leitura realista do texto bíblico e a união acontece de maneira física, pois o que se evidencia não é a união das almas, mas somente a dos corpos. Sendo assim, o poeta subverte o tema de natureza sagrada em algo dentro da esfera profana.

O poema de Bandeira rebaixa a sacralidade do texto bíblico pela maneira como o encontro dos personagens é caracterizado. No poema religioso, a personagem feminina é um ser ativo que busca o ser amado para saciar seu desejo (“7 Dize-me, ó tu, que meu coração ama, onde apascentas o teu rebanho”), o que não ocorre de imediato: “8 Se não sabes, ó mais bela das mulheres, vai, segue as pisadas das ovelhas, e apascenta os cabritos junto às cabanas dos pastores”. Além disso, ela está menos resoluta se comparada aos personagens do intertexto, o que pode ser verificado no verso: “Não repareis na minha tez morena, pois fui queimada pelo sol”. No poema de Manuel Bandeira, esse jogo de sedução não se configura dessa forma, existe imposição daquele que deseja e que, por conseguinte, tem sua vontade atendida:

Quem me busca a esta hora tardia
— Alguém que treme de desejo.
— Sou teu vale, zéfito, e aguardo
Teu hálito... A noite é tão fria!
— Meu hálito não, meu bafejo,
Meu calor, meu túrgido dardo,

No “Cântico dos cânticos” da *Bíblia*, o ato sexual não acontece de fato, apenas se insinua pelo destaque do leito: “Nosso leito é um leito verdejante, 17 as vigas de nossa casa são de cedro cipreste”. Além disso, é interessante observar nessa estrofe

como a sutileza do hálito é trocada pela virilidade do bafejo, calor, e turgido dardo, o que acentua a sexualidade envolvida no encontro. Essa delicadeza aparece por todo o poema, pois a personagem é chamada de bela, amiga, formosa, além de ser comparada aos cavalos do faraó, o que lhe confere nobreza e distinção. Da mesma maneira, o ser amado é tratado com delicadeza: “**13** meu bem-amado é para mim um saquitel de mirra, que repousa entre os meus seios; **14** meu bem-amado é para mim um cacho de uvas nas vinhas de Engadi”. No poema de Bandeira, não há essa troca afetiva, o que se evidencia é o ato sexual:

Quando por mais assegurada
Contra os golpes de Amor me tinha,
Eis que irrompes por mim deiscente...
— Cântico! Púrpura! Alvorada!
— Eis que me entras profundamente
Como um deus em sua morada!
— Como uma espada em sua bainha.

O uso do vocábulo deiscente é eroticamente sugestivo, já que se refere à abertura natural do órgão vegetal ao atingir à maturidade, o que, por analogia, pode ser associado à abertura do órgão feminino. Nesse sentido, pode-se pensar no verso seguinte, “— Cântico! Púrpura! Alvorada!”, como alusão ao momento do coito sexual. Se a união erótica dos cânticos simboliza misticamente a união da alma humana com Deus, de acordo com Orígenes, no poema de Bandeira essa união se dá de forma violenta, destacando-se o momento sexual como algo que ocorre exclusivamente por meio da união dos corpos. Esse momento ocorre de maneira intensa, como podemos ver pela sugestão de sangue na cor púrpura, bem como na aliteração das bilabiais surdas “p”, em “Púrpura”, seguidas da assonância da vogal “a”, em “Alvorada”. Além disso, as palavras que compõem esse verso são pronunciadas de maneira exclamatória, o que pode revelar valor de imposição.

O “Cântico!” que abre o verso parece sugerir que essa cena, pela virilidade contida nela, acontece como num ritual conduzido por um deus pagão, ideia que pode ser reforçada pelos versos “Como um deus em sua morada” e “— Como uma espada em sua bainha.”. Portanto, não é Deus que se une ao outro corpo, mas um deus menor. Poderíamos pensar na figura do deus Pã que conduzia o cotejo religioso e as ações das Ninfas por meio da dança e da música tocada em sua flauta. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, o fauno é uma inscrição relevante na obra do poeta e aparece como tema

em vários de seus livros e está semioticamente representado em *Carnaval*, numa vinheta extraída de uma aquarela pintada pelo próprio poeta em 1903 (2011, l. 3885). Além disso, a figura do sátiro seria o avesso da figura de Cristo, como podemos ler em “A morte de Pã”, de *Carnaval*:

Quando aquele que o beijo infiel traíra no Horto,
Desfaleceu na cruz, das montanhas ao mar
Gemeu, com grande pranto e feio soluçar,
Uma voz que dizia: - “O grande Pã está morto!...”

Esse poema nos remete a outro, de E. Barret Browning, poeta cristã, cujo “Pã está morto” seria uma resposta ao “Die Götter Griechenlands”, de Schiller, poema que expressa o lamento do artista pelo desaparecimento da mitologia dos tempos antigos (BULFINCH, 2006, p. 225), vejamos-se esses versos da poeta:

A terra já ultrapassou tais fantasias
Que lhe foram cantadas em sua juventude;
E esses afáveis romances
Soam enfadonhos perante a verdade
A carruagem de Febo já passou!
Olhai poetas, para o sol!
E Pã, Pã jaz morto.
(Bulfinch, 2006, p. 226)

A verdade que se opõe ao mito é ironicamente desmantelada pela poética de Bandeira, pois o deus pagão corresponde ao deus cristão, é a mesma máscara carnavalesca (SANT’ANNA, 2011, l.4142). A figura de Pã estaria ligada à poesia bandeiriana pelo caráter de liberdade inerente a essa figura. Deus das liberdades campestres, do alvedrio pastoril e das florestas, Pã é também aquele que caminha ao lado dos mortais e que dança descompromissado em festas e banquetes (BARBOSA, 2015, p.78-79). Além disso, o fauno é conhecido por utilizar de seus poderes para perseguir e seduzir ninfas e mancebos devido ao seu apetite sexual insaciável (CARVALHO, 2018, p. 67). Nesse sentido, vejamos-se os versos de “Fauno”:

— “Bem que velho,
Te reclamo.
Bem que velho,
Te desejo,
Quero e chamo,
O novelletum quod ludis

In solitudine cordis!
Ó desejada que ainda
Não sabes que és desejada!
Deixa os brancos véus do pejo
E no inóspito jardim
Das oliveiras te cobre
Do cilício da paixão!
(BANDEIRA, 1993, p.244-245)

Affonso de Sant’Anna descreve “O Fauno” como “espécie de ‘Cântico dos cânticos’ entoado na zona do meretrício”. De fato, se pensarmos nos elementos da busca erótica, o texto bíblico é uma referência. Assim como no “Cântico” de Bandeira, aqui o poeta também mistura elementos profanos aos elementos cristãos, pois o fauno se utiliza de uma linguagem bíblica para celebrar seu encontro amoroso. Veja-se o uso do latim, que confere um caráter litúrgico à fala do Fauno, bem como o uso de “jardim das oliveiras”, lugar considerado sagrado presente no Novo Testamento. Deve-se destacar a ênfase na imposição de sua vontade ao ser utilizado os verbos na primeira pessoa do indicativo (“reclamo”, “desejo”, “Quero” e “chamo”) como uma demonstração da força de Pã, capaz, assim, de colocar seu desejo erótico acima da santidade dos jardins bíblicos.

Isso se explica pela constituição da essência abstrata do Fauno, que não poderia ser chamado de deus, segundo Barbosa, mas sim de *daimon*:

Os *daimones* (...) não possuem uma definição específica. Mas Platão, em obras como *Banquete*, *Fédon* e no livro X da *República* já diferencia o *daimon* do *theós*, o deus. (...) O *daimon* não possui uma definição própria e estanque, sendo confusa para os próprios gregos o sentido fechado deste termo. O *daimon* seria mais uma abstração, uma ideia. (2015, p. 68)

Pã, como ideia, transita pelo mundo dos homens e pelo universo dos deuses. Ele não se limita, portanto, a nenhuma esfera e, assim, se mostra como o libertino ideal imaginado por Manuel Bandeira em “Pasárgada”, de *Libertinagem*: “lá sou amigo do Rei/ lá tenho a mulher que quero/ na cama que escolherei”. Esse caráter libertino possível no universo do mito (Pasárgada) também aparece no “Cântico dos cânticos” de Bandeira. Pode-se perceber isso na sobreposição do desejo carnal perante o Amor: “— Quando por mais assegurada/ Contra os golpes de Amor me tinha,/ Eis que irrompes por mim deiscente...”. Portanto, diante do desejo do *outro*, o sujeito poético que o recebe nada pode fazer, pois a consumação do ato sexual acontece logo em seguida. Dessa

maneira, pode-se dizer que há uma relação de poder envolvida nesse momento erótico. Algo correlato ao verso de Pasárgada, já que ser amigo do rei confere ao sujeito condições de ter a mulher que quiser. A esse respeito, é válido o comentário de Affonso de Sant'Anna sobre o verso de Parságada destacado anteriormente:

À sombra do poder, a imaginação lhe concede a satisfação, a princípio apenas erótica (...). O poder do rei é protetor da sexualidade de seu súdito. Ele é o guardião, o proporcionador da felicidade. Estamos penetrando no reino da permissividade, em que o rei é o avesso do rei e o súdito vive sua utopia. (2015, l. 4426)

A imagem do rei também aparece no “Cântico dos cânticos” bíblico e ele representa, alegoricamente, a figura de Deus, que introduz o *outro* em sua morada: “O rei introduziu-me nos teus aposentos”. À vista disso, se em “Pasárgada” o “rei é o avesso do rei”, no “Cântico dos cânticos” de Bandeira, Pã é o avesso de Deus. Como aquele que conduz a celebração e o culto ao deus Baco, tudo é permitido nesse festejo. No espaço poético, o paradoxo do pecado ligado ao remorso do cristianismo é rompido pela profanação de fauno.

Dessa maneira, podemos pensar no poema de Manuel Bandeira como uma sátira, no sentido grego do *Satyrikon*, forma poética da tragédia vinculada originalmente ao mito e ao culto dionisíaco:

A separação aristotélica dos gêneros da poesia trágica e cômica, que se impôs à tradição literária ainda dominante, corresponde ao desígnio histórico da época clássica da Grécia, que se caracteriza pelo primado da análise e da classificação filosófica em oposição ao conhecimento preconizado pelos poetas e pensadores antigos, que poematizam a unidade dual dos contrários que se complementam na intimidade ambivalente da natureza que bem quer ocultar-se no duplo domínio do vivo e do morto. A forma tragicômica da poesia do som e da palavra remonta ao *Satyrikon*, que não se perdeu no passado imemorial, mas se conserva como princípio de construção de várias obras da literatura ocidental. (SOUZA, 2006, p. 59)

Ao satirizar o poema “Cântico dos cânticos”, Bandeira elimina a áurea pudica de Deus e o transforma num libertino que busca satisfazer sua necessidade de prazer. Uma espécie de Deus pagão-cristão é inserido nessa poética. Nesse sentido, o poeta brasileiro parece evidenciar, também, as origens pagãs do texto cristão, que, segundo Giovanni Garbini, citado por Haroldo de Campos, sofreu diversas transformações até se adequar ao que poderia se esperar de um texto judaico-cristão:

Após examinar comparativamente o texto hebraico fixado pelos massoretas (...), as versões gregas (...), as versões latinas (...), a versão siríaca, o autor propõe-se reconstruir o texto, que teria sido submetido a uma “contínua nua reelaboração até o século X d.C.”, longo processo cujo escopo estaria em “atenuar ou eliminar as referências mais descaradamente eróticas e as alusões ao mundo helenístico”, para favorecer uma leitura alegórica apoiada em referências salomônicas, ou equivalentes. (CAMPOS, 2004, p. 105)

Haroldo de Campos destaca, também, o caráter humano de “Cântico dos cânticos”, em sua tradução publicada em *Éden* (2004), cujo erotismo estaria ligado a uma tentativa de vencer a transitoriedade da vida pela fertilidade do “enlace amoroso”. Dessa maneira, amor e morte seriam um tópico temático do poema. Campos, assim como Bandeira, parece expor os corpos como fundamentais para o entendimento da dinâmica desse encontro amoroso. Vencer a transitoriedade da vida não se relacionaria com uma inibição do desejo erótico, por exemplo, em nome de uma contemplação divina cujo objetivo estaria na transcendência da alma. A beleza do cântico bíblico estaria no próprio envolvimento amoroso daqueles que se desejam. Dessa maneira, o envolvimento dos amantes se encontra dentro da esfera natural. É nesse sentido que Haroldo de Campos destaca que o homem apenas renasce ou supera a transitoriedade terrena por meio da “perpetuação de sua prole” (2004, p. 22).

Segundo Bataille, propósito ou sentido final do erotismo e da morte é a fusão ou supressão das fronteiras que isolam os seres individuais (1987, P.11). Em Bandeira, a morte não seria uma denúncia da impossibilidade de se viver, mas, ao contrário, um “penetrar-se na ordem sagrada da indiscriminação e união eternas” (ROSENBAUM, 1993, p. 170). O sexo entra nessa mesma ordem, é “um salto na extensão infinita do ser” (idem, p.170). Sendo assim, “vencer a transitoriedade da vida” (CAMPOS, 2004, p. 22) só é possível pela integração do sagrado e do profano por meio da união dos corpos, como podemos ver no “Cântico dos cânticos” de Manuel Bandeira.

4. DESEJO E RELIGIÃO

Este capítulo tem como objetivo analisar a presença do desejo na poética de Manuel Bandeira. Aqui, o desejo será visto ao lado da poética do alumbramento, que perpassa toda a poesia de Bandeira, já tratada anteriormente. A seguir, dois fragmentos fundamentais que possibilitaram o início da reflexão, bem como a aproximação, sobre a ligação do desejo e o alumbramento. Os fragmentos se encontram no ensaio "A revelação poética", do livro *O arco e a lira*, de Octavio Paz:

A verdade é que na experiência do sobrenatural, como na experiência do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. E essa primeira sensação de ruptura é sucedida por outra de total identificação com aquilo que nos parecia externo e inseparável do nosso próprio ser. (PAZ, 2012, p. 142)

A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se definem num instante relampejante. Essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empreitadas humanas, sejam poemas, sejam mitos religiosos [...], talvez o verdadeiro nome do homem, a chave do seu ser, seja Desejo. (PAZ, 2012, p. 143)

O alumbramento, revelação simbólica da poesia (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 15), está relacionado a uma busca de completude por meio de uma epifania ligada à união cosmológica. Por meio desse fenômeno, aquilo que, aparentemente, se encontra externo ao poeta pode ser, mesmo que por um instante relampejante, unido a ele, formando, assim, uma espécie de unidade. As coisas do mundo, pelo alumbramento, são reorganizadas na visão do poeta e ganham, dessa maneira, um sentido completamente novo, pois o que estava obscurecido foi iluminado pela visão poética. Esclarecedor desse fenômeno é o fragmento seguinte, de Davi Arrigucci Jr.:

O instante de alumbramento é, portanto, um momento de repentina revelação, de raiz erótica, pela qual as coisas se religam de outra forma, o mundo todo muda pelo impulso do desejo, se reordena sob o claro de luz transfiguradora, pela força da visão. *A visão poética* tem o poder de reorganizar o mundo, conforme o movimento do desejo (...). Alumbramento é inspiração poética, iluminação que transfigura, que faz do mundo imagem, metáfora. Alumbramento é ainda encontro súbito com o foco da paixão, com a poesia desnudada, descoberta, desentranhada do mundo, repentinamente revelada na instantaneidade da imagem. Alumbramento é, finalmente, iluminação espiritual, mas

iluminação profana, que vem de baixo, do corpo e da matéria, e se alça ao sublime. (2009, p. 152)

Esse instante de alumbramento ocorre por meio de dois movimentos: desvelamento do objeto e posterior velamento desse mesmo objeto. No desvelamento ocorre a completude com o objeto externo em que o eu e o outro se unem, mas, em seguida, ocorre o velamento novamente. Sendo assim, esse desejo é, então, uma constância, uma vez que o eu e o outro nunca se completam definitivamente, já que o alumbramento ocorre em momentos isolados. Dessa maneira, é como uma força incontrollável do universo que não pode ser cristalizada no tempo e no espaço, já que se expande de forma ilimitada. Há, portanto, o desejo erótico de continuidade de um ser descontínuo (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 157).

Na poesia de Manuel Bandeira, tal movimento – de desvelamento e de velamento – é marcado, na maioria das vezes, pela presença da nudez do corpo feminino, cuja característica fundamental é sua ligação com o sagrado ou a santidade, como pode ser visto nos seguintes versos de "Balada de Santa Maria Egípcíaca", do livro *Ritmo dissoluto*:

Santa Maria Egípcíaca despiu
O manto, e entregou ao barqueiro
A santidade da sua nudez.

Na poesia de Manuel Bandeira, a nudez não é o símbolo do pecado original, ao contrário, a nudez se relaciona à esfera do sublime, ou seja, habita o campo do sagrado¹³. Essa nudez se relaciona, além disso, ao sentimento de obscenidade levantado por Bataille ao falar sobre o desnudamento, isto é, um estado capaz de perturbar a individualidade do sujeito ao fazer com que exista a sensação de "perda de si", pois revela a possibilidade de continuidade de um indivíduo imerso em seu sentimento de descontinuidade:

A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma

¹³ Em ensaio denominado "Nudez", Giorgio Agamben expõe de que maneira a nudez aparece intimamente conectada com a perda da graça divina pelos homens - Adão e Eva. Ao citar Erik Peterson, Agamben destaca: assim como a veste vela o corpo, também em Adão a graça sobrenatural cobre aquilo que, na natureza abandonada da glória de Deus e remetida a si mesma, apresenta-se como possibilidade da degeneração da natureza humana naquilo que a escritura chama 'carne', o devir visível da nudez do homem, a sua corrupção e putrefação. (2014, l. 1077)

continuidade possível de ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade nesses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradora e afirmada. (BATAILLE, 1987, p. 41)

Num primeiro momento de sua poesia, mais precisamente em seus três primeiros livros – *A cinza das horas*, *Carnaval* e *Ritmo dissoluto* –, o alumbramento está muitas vezes ligado à nudez do corpo feminino. A seguir, para elucidar essas reflexões, o poema "Alumbramento", talvez o poema central para entender sua poética do alumbramento:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações da bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinhão desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea aedente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

– Eu vi-a nua... toda nua!

Logo nos primeiros versos do poema, o leitor tem acesso às imagens de grande poder sugestivo e simbólico. Esse aspecto se enquadra dentro de uma tradição finissecular na qual esse poema possui evidentes influências, sobretudo do Simbolismo e do Parnasianismo. Veja-se, por exemplo, o uso do metro adotado, o octossílabo. Se não usual na tradição de língua portuguesa, foi muito adotado por poetas parnasianos

brasileiros. Além disso, o vocabulário utilizado é culto e, muitos deles raros, como “licorne alvinitente”. O poema expõe um tom elevado e emotivo que se evidencia pela insistência no uso das reticências e dos pontos exclamativos, bem como no uso de imagens sublimes. A esse respeito, temos acesso a um sujeito poético que se encontra extático diante dessas imagens. Com o passar da leitura do poema, temos a impressão de que o poema tematiza a experiência de um indivíduo deslumbrado por sua visão excelsa. Contudo, essa ideia é rompida em um determinado momento, sobretudo pela revelação do último verso, e percebe-se que, na verdade, o foco central da visão alumbrada, aqui, se encontra no corpo feminino.

Dessa maneira, pode-se notar que a nudez feminina é ligada a diversos signos correspondentes ao sublime ou ao sobrenatural, como "os céus", "pureza", "alma", "pérolas", "lua", "véus", entre outros. No entanto, essas metáforas estão intimamente conectadas a um desejo erótico proveniente da "memória do corpo", criando uma espécie de conexão entre o alto (os céus, por exemplo) e o baixo (nudez), ou seja, o corpo é fonte de luz sublime, de um êxtase espiritual e, ao mesmo tempo, corporal e profana, como destaca Davi Arrigucci Jr.:

A cadeia de metáforas apocalípticas, transfiguração do universo físico, com sua brancura espiritualizante, índice de uma plenitude exaltada - visão dos céus! - se mostra presa a um elemento prosaico, à *memória do corpo*, como se fosse toda ela uma projeção "alucinada" de uma satisfação material originária, no caso de natureza erótica. As imagens são, portanto, signos de uma percepção fundamental ou percepções que *lembram* uma percepção básica, ligada a prazer do corpo. O feixe de luz branca é assim uma cadeia da memória [...], partículas luminosas ou vestígios mnêmicos, presos à lembrança prazerosa de uma experiência primeira de satisfação do corpo, fonte de luz, subitamente revelada aos olhos maravilhados de um sujeito. (2009, p. 154)

Essas características se enquadram no alumbramento de Manuel Bandeira, já comentado acima. O alumbramento é uma força externa que não pode ser controlada pelo poeta, está presente na natureza e o sujeito apenas contempla esse momento epifânico. Assim, o alumbramento sempre aparece marcado por uma nostalgia e o tempo verbal utilizado é o do passado ("Eu vi-a nua!"). Dessa maneira, o desejo erótico se converte em imagem proveniente da memória de uma conciliação universal, ou seja, da nudez surge a “unidade”, a natureza se mostra clara e transparente: "o ser amado, para o amante, é a transparência do mundo" (BATAILLE, 1987, p. 44). Não em vão é

recorrente, no poema, imagens com traços da cor branca ou de luz clara: "angélica brancura", "Eu vi nevar!", "cristalizações da bruma", "Lírios de espuma", "Licorne alvinitente". A palavra *alumbramento*, cuja origem latina se liga a mesma da palavra luz, tem algo de curioso no que se refere à sua sonoridade, pois existe nela a sugestão de sombra (*umbra*) em meio à iluminação que seu significado evoca. Dessa maneira, a palavra sugere a formação de um claro-escuro que expõe, de certa maneira, a ideia por trás da recorrência desse termo na poética de Bandeira. Segundo Arrigucci, esse sentido está ligado a uma tradição simbolista que o poeta teria como fonte de inspiração, que é flagrante também no uso de palavras como "angélica brancura" ou "amortalhar" e, nesse sentido, o leque de significados do termo perpassa essencialmente por essa relação de sombra e luz, "onde a revelação luminosa pode velar-se pela sombra de um mistério" (2009, p. 149).

O instante do alumbramento pressupõe a dissolução de qualquer empecilho que separe o sujeito do outro, isto é, do objeto nu desejado. A individualidade é findada para dar lugar ao sentimento de unidade com o *outro* contemplado¹⁴. Essa experiência se enquadra com a relação feita por Bataille do erotismo relacionado à morte: "O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual" (BATAILLE, 1987, p. 47).

A morte como sentimento de continuidade, ou seja, "negação da duração individual" é muito recorrente na poesia de Manuel Bandeira. A temática da morte, em Bandeira, é tratada de maneira peculiar, como se fosse algo positivo e, muitas vezes, acima da própria vida, mesmo que esta seja um milagre, como escreve em "Preparação para morte". Isso ocorre porque o instante do alumbramento envolve uma iluminação tamanha que as formas constituídas das coisas são dissolvidas, pois é como se o sujeito poético ficasse ironicamente cego por essa luz ilimitada.

Dessa maneira, imagens confusas e de difícil descrição, o que é reforçado no poema pelo aumento do uso das reticências em meio às imagens na medida em que elas se tornam mais intensas, terminam na visão sublime dos céus. Portanto, essa é a sensação de morte que pode ser percebida no poema: os limites dos corpos, pela visão alumbrada manifestada pelo desejo erótico, se convertem em uma sensação de totalidade universal, pois tudo se funde por meio dessa luz branca.

¹⁴ Segundo Octavio Paz, em *A dupla chama: Amor e erotismo*, "o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade* (destaque do autor). E o sobrenatural é a radical e suprema outridade." (1994, p. 20)

No poema de abertura do livro *Ritmo Dissoluto*, a relação que o poeta faz do erotismo com a morte, algo bem próximo aos estudos apresentados por Bataille no *Erotismo*, é evidente:

O silêncio

Na sombra cúmplice do quarto,
Ao contacto das minhas mãos lentas,
A substância da tua carne
Era a mesma que a do silêncio.

Do silêncio musical, cheio
De sentido místico e grave,
Ferindo a alma de um enleio
Mortalmente agudo e suave.

Ah, tão suave e tão agudo!
Parecia que a morte vinha...
Era o silêncio que diz tudo
O que a intuição mal adivinha.

É o silêncio da tua carne.
Da tua carne de âmbar, nua,
Quase a espiritualizar-se
Na aspiração de mais ternura.

Se em “Alumbramento”, o momento de epifania se evidencia pela visão, aqui acontece pela audição. Contudo, esse sujeito não tem contato com som algum, pois ele se encontra em um estado que poderia se chamar de solidão, em seu quarto. A impressão que se tem é que estamos diante de um corpo morto. Já na terceira estrofe, essa imagem se evidencia pela aproximação paradoxal de “substância”, que sugere preenchimento, e “silêncio”, que, ao contrário, sugere vazio. Além disso, veja-se o uso da palavra carne, que transmite, no poema, uma ideia de ausência de vida.

Essa aparente contradição continua na estrofe seguinte, em que se destaca o silêncio como algo material, "cheio de sentido místico". Esse paradoxo (um “silêncio musical”) pode ser lido como uma experiência erótica mística tal como estudada por Bataille no *Erotismo*:

A experiência mística é dada, parece-me, a partir da experiência universal, que é o sacrifício religioso. Ela introduz, no mundo dominado pelo pensamento ligado à experiência dos objetos [...], um elemento que não tem lugar nas construções desse pensamento intelectual, salvo negativamente, como uma determinação de seus limites. Com efeito, o que a experiência mística revela é uma ausência

do objeto. O objeto se identifica à descontinuidade e a experiência mística, na medida em que temos a força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento de continuidade. (BATAILLE, 1987, p. 42)

Essa experiência mística, que ocorre em meio ao silêncio do processo de morte dos seres descontínuos para ceder lugar a seres contínuos, unificados, é tópico-chave nesse poema. Tal é a experiência do alumbramento e, assim como no primeiro poema, a nudez proporciona o momento de epifania. É interessante observar que a carne, nua, está “quase a espiritualizar-se”. Entretanto, não é totalmente espiritual porque há os corpos, ou seja, é uma experiência que se dá no entre, num relance. Dessa maneira, a completude só é possível por intermédio da morte, mas é uma morte nostálgica - “parecia que a morte vinha”-, já que o movimento erótico é o desejo da continuidade perdida que jamais volta a se concretizar de fato:

Na base, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado de duração desse precível, temos uma obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser [...]. Essa nostalgia determina em todos os homens as três formas do erotismo. (BATAILLE, 1987, p. 39)

A saber, as três formas de erotismo, segundo Bataille, correspondem ao erotismo dos corpos, erotismo dos corações e, por fim, erotismo sagrado. Como se pode notar, a leitura de “O silêncio” segue os preceitos do erotismo sagrado correspondente à negatividade mística dos objetos, ou seja, o objeto não passa de aparência, o que há é uma totalidade maior cujo alcance se dá pelo rito sagrado.

Neste sentido, a nostalgia de Bataille se assemelha aos estudos da “cultura primitiva” feita por Octavio Paz, no ensaio “Revelação poética”, obra já citada no presente trabalho. Segundo Paz, a presença de dois seres distintos que abdicam de suas identidades para se tornarem um único ser era muito presente nas culturas ditas primitivas, principalmente no que se refere às representações dos elementos da natureza ligadas à divindade e que, no entanto, é parte do sujeito ou, até mesmo, ele mesmo que se enxerga, como num espelho:

Isto que está à nossa frente - árvore, montanha, imagem de pedra ou de madeira, eu mesmo que me observo - não é uma presença natural. É outro. Está habitado pelo Outro. A experiência do sobrenatural é experiência do Outro. [...] O outro está sempre ausente. Ausente e presente. [...]. O homem vive descontrolado, angustiado, procurando esse outro que é ele mesmo. E nada pode trazê-lo de volta a si, exceto o salto - mortal: o amor, a imagem, a Aparição. (PAZ, 2012, p. 135-141)

Na poesia de Manuel Bandeira, o cotidiano e seus elementos estão presentes e é das coisas mais simples que o poeta desentranha poesia (BANDEIRA, 1966, p.11). O “Outro” que habita em toda a natureza e que, no fundo, é ele mesmo, percorre toda a poesia de Bandeira, mas a ascensão ao “Outro”, espécie de um Eu envolvido pelo sagrado (“esse outro que é ele mesmo”), só ocorre nos momentos de alumbramento, cuja característica é a nostalgia de um tempo primitivo, poético e divino: “o mundo divino não deixa de nos fascinar porque, para além da curiosidade intelectual, existe uma nostalgia no homem moderno” (PAZ, 2012, p. 123). O alumbramento, portanto, é essa nostalgia e busca a “continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser” (BATAILLE, 1987, p. 13).

A outra margem pode ser entendida como um rito de passagem, isto é, um indivíduo deixa sua identidade atual para se tornar um ser completamente novo. Portanto, há o desejo de continuidade com o Outro, este divino ou sagrado, que está por trás da nossa atual condição humana. É neste sentido que se pretende, agora, ler o poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, cuja última estrofe já foi citada. A seguir, o poema na íntegra:

Balada de santa Maria Egípcíaca

Santa Maria Egípcíaca seguia
Em peregrinação à terra do Senhor.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir.

Santa Maria Egípcíaca chegou
À beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
Num barco,
Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egípcíaca rogou:
– Leva-me ao outro lado.
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir.

– Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

Leva-me ao outro lado.

O homem duro escarneceu: - Não tens dinheiro,

Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me teu corpo

[e vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu,

Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Egipcíaca despiu

O manto, e entregou ao barqueiro

a santidade da sua nudez.

Esse poema pode ser lido pelo viés da "outra margem", explorado por Octavio Paz para explicar como se dá o encontro do Eu com o Outro. No poema, o desejo de atravessar a outra margem é o desejo de se encontrar com o divino, com o Outro, sagrado. Maria Egipcíaca, antes de se converter ao cristianismo, vivia uma vida de prazeres carnavais, era considerada uma prostituta, mas com a peculiaridade de não pedir dinheiro em troca de sexo, mas, sim, a satisfação de seu desejo sexual. Entretanto, abandona essa vida quando começa a seguir os preceitos do cristianismo. Manuel Bandeira ilustra justamente esse momento de conversão, a travessia do rio a levará ao encontro com o ser voltado unicamente para Deus. Segundo Bataille, "o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor por Deus" (1987, p. 39).

No entanto, a passagem do rio só é possível devido ao sacrifício da Santa. No erotismo, segundo Bataille, a passagem de um ser descontínuo para um ser contínuo acontece de forma violenta, pois é preciso violar aquilo que separa a descontinuidade da continuidade. No erotismo sagrado, portanto, também há a violência, mas que se caracteriza essencialmente pelo sacrifício do corpo impuro para se alcançar a pureza do novo ser, este contínuo:

No sacrifício, não há apenas desnudamento, há imolação da vítima. [...] A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores da religião, o *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção. [...] Tudo nos leva a crer que, essencialmente, o *sagrado* dos sacrifícios primitivos é análogo ao *divino* das religiões atuais. (BATAILLE, 1987, p. 45)

O verso "caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir" prepara o ambiente do sacrifício e o homem duro é quem viola o corpo da santa. Além disso, a insistência em destacar a dureza do homem nos leva a pensar no pedido do homem – ter o corpo da santa – como um ato de violência, o que vai de encontro à característica do erotismo destacada por Bataille: "essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação" (1987, p. 40). Segundo Afonso de Sant'Anna, esse poema poderia ser lido como uma alegoria do mito da ninfa e do fauno que, segundo o autor, se lança à procura da figura feminina à beira d'água. Essa figura perversa, seria um "duplo do barqueiro" e, assim, dominaria o substrato desejanste do poema (2015, l. 3871). Ainda segundo o autor, a perversão do fauno contrasta com a pureza da ninfa e algo semelhante ocorre na relação do barqueiro com a santa. Contudo, por mais que as figuras sejam antagônicas, elas se complementam, pois o desejo erótico conduz o encontro dos dois e, dessa maneira, o contraste é diluído pela união desses corpos.

Violado o corpo impuro (se pensarmos em categorias religiosas), o que resta é a pureza da nudez. O manto não só representa o que a diferencia dos demais, ou seja, aquilo que a separa do homem, como também carrega, semanticamente, o símbolo do pecado original. Antes de comerem o fruto proibido no paraíso, Adão e Eva viviam completamente nus, a única coisa que cobriam seus corpos era a graça divina. Após comerem o fruto, viram-se completamente nus e sentiram vergonha. Dessa maneira, então, cobriram seus órgãos genitais com uma folha de figueira. Sendo assim, a travessia da santa, por meio da entrega de seu corpo em sacrifício, simboliza, assim, o retorno à condição da graça divina, à inocência original. Em vista disso, a nostalgia de retorno à unidade perdida sobre a qual trata Octavio Paz também ressoa no poema. A morte de seu corpo, para pensarmos na ideia de sacrifício, conduz à nova vida, é um novo nascimento e, além disso, é também um retorno à origem, como pode ser sintetizado no seguinte fragmento:

(...) a experiência da "outra margem" implica uma mudança de natureza: é um morrer e um nascer. Mas a "outra margem" está em nós mesmos. Sem nos mover, quietos, somos arrastados, impulsionados por um grande vento que nos expulsa para fora de nós. Ele nos joga para fora e, ao mesmo tempo, nos empurra para dentro de nós. (PAZ, 2012, p. 129)

Diante do vento, essa força externa incontrolável, ficamos estáticos, quietos, em estado contemplativo, como o sujeito do poema alumbramento. Dessa maneira, o vento nos arrasta para fora, mas, ao mesmo tempo, nos conduz para dentro de nós e desejamos, portanto, ser conduzidos por esse tempo. A poesia, em Bandeira, surge desse alumbramento, que é, na verdade, a harmonia entre homem e natureza. Há, assim, o desejo de estar constantemente em harmonia com essa força da natureza incontrolável.

"O espelho", poema de *O ritmo dissoluto*, sintetiza de que maneira esse desejo, como vem sendo trabalho aqui, aparece na poesia de Manuel Bandeira:

Ardo em Desejo na tarde que arde!
Oh, como é belo dentro de mim
Teu corpo de ouro no fim da tarde:
Teu corpo que arde dentro de mim
Que ardo contigo no fim da tarde!

Num espelho sobrenatural,
No infinito (e esse espelho é o infinito?...)
Vejo-te nua, como num rito,
À luz também sobrenatural,
Dentro de mim, nua no infinito!

De novo em posse da virgindade,
— virgem, mas sabendo toda a vida —
No ambiente da minha soledade,
De pé, toda nua, na virgindade
Da revelação primeira da vida!

Logo no início do poema, há a força externa (como o vento da citação de Octavio Paz) que se harmoniza com o sujeito. No entanto, o elemento que conduz o sujeito é o fogo. Faz parte da tradição mística o fogo como instrumento de elevação ao sagrado, ou seja, como consumação do desejo de se elevar à esfera do sublime ou divino. Como ilustração dessa característica do fogo, a seguir o relato de Santa Teresa a respeito de seu êxtase místico:

Quis o Senhor que eu tivesse algumas vezes esta visão: eu via um anjo perto de mim, do lado esquerdo, em forma corporal, o que só acontece raramente. Muitas vezes me aparecem anjos, mas só os vejo na visão passada de que falei. O Senhor quis que eu o visse assim: não era grande, mas pequeno, e muito formoso, com um rosto tão resplandecente que parecia um dos anjos muito elevados que se abrasam. Deve ser dos que chamam querubins, já que não me dizem os nomes, mas bem vejo que no céu há tanta diferença entre os anjos que eu não os saberia distinguir.

Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o *dardo* algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus. A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito. É um contato tão suave entre a alma e Deus que suplico à Sua bondade que dê essa experiência a quem pensar que minto. (ÁVILA, 2016, l. 1529)

É interessante observar que nesse excerto também há a imagem de violência, de violação, pois dor e prazer misturam-se para que a unidade espiritual seja atingida e, dessa forma, haja o "contato tão suave entre a alma e Deus". Contudo, esse contato só é possível por meio de outro corpo, que no relato é representado pela figura de um anjo. Esse corpo místico pode perfurá-la fisicamente, pois ela sente suas entranhas serem retiradas. Assim, é uma imagem próxima ao orgasmo. Portanto, por mais que a dor seja espiritual, como um momento de epifania, é pelo corpo que ela a sente. Dessa maneira, na experiência mística do erotismo sagrado, a união física dos corpos é necessária, pois é preciso que surja um *outro*. Mesmo que esse *outro* surja dela mesma. É relevante dizer que, nas experiências místicas de Teresa de Ávila, muitas vezes esse encontro com o *outro* acontece de maneira individual, mas que se desdobra nela mesma, pois Deus pode se manifestar por meio de sua alma, que se encontra no interior do seu próprio corpo.

“O espelho”, de Bandeira, parece seguir essa última experiência mística. Por meio do jogo barroco do espelho que revela um *eu* que se converte num *outro* oculto, o sujeito poético expõe uma experiência muito semelhante à vivida por Santa Teresa: um corpo externo em brasa feito de ouro (como o dardo de ouro com fogo em sua ponta do anjo) penetra o corpo do sujeito lírico, o que culmina na união dos corpos, de um *eu* e de um *outro* — "Teu corpo que arde dentro de mim no fim da tarde". Esse *outro* se revela, portanto, como uma manifestação do desejo erótico.

A segunda estrofe traz novamente a imagem do sacrifício, tudo se dá "como num rito". Já foi dito anteriormente que o erotismo sagrado está intimamente relacionado com a ideia de sacrifício, cujo sacrifício do corpo proporciona o nascimento do novo ser. Além disso, a “tarde que arde” colabora ainda mais para a "ambientação" desse sacrifício. Dessa maneira, o sujeito lírico, portanto, se reconhece no *Outro* e, então, surge a imagem do "espelho sobrenatural,/ No infinito". Espelho sobrenatural e o

infinito estão intimamente relacionados (como pode sugerir as reticências de "e esse espelho é o infinito?..."), pois a experiência do erotismo sagrado pressupõe ascensão à unidade divina, cuja realidade natural não pode ser definida, já que o momento de continuidade entre o sujeito e o sagrado se dá como num momento de suspensão da vida. Não há, portanto, passado, presente e futuro:

O divino afeta de uma maneira talvez mais decisiva as noções de espaço e tempo, fundamentos dos limites do nosso pensar. A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado volta; o futuro já aconteceu. (...) Tudo é hoje. Tudo está presente. (...) Mas tudo também está em outro lugar e em outro tempo. (...) E a sensação de arbitrariedade e capricho se transforma na impressão de que tudo é regido por algo que é radicalmente diferente e alheio a nós. O salto-mortal nos defronta com o sobrenatural. A sensação de estar diante do sobrenatural é o ponto de partida de experiência religiosa. (PAZ, 2012, p. 133)

Sendo assim, a experiência que o sujeito vivencia no poema é uma experiência religiosa, pois o sobrenatural circunda o poema. Não só o espelho, como a luz também é sobrenatural: "Vejo-te nua, como num rito,/ À luz também sobrenatural,/ Dentro de mim, nua no infinito". Dessa forma, a nudez contemplada é envolvida por uma luz sobrenatural que nos remete à santidade da nudez da Santa Maria Egípcíaca.

A terceira estrofe expõe um retorno à virgindade, mas a virgindade presente no poema não tem a ver com inocência "- virgem, mas sabendo toda a vida-", tem a ver com a revelação do tempo primitivo – "da revelação primeira da vida!"-, que é o tempo presente na "outra margem", ou seja, se relaciona ao renascer dos sujeitos. Portanto, a nudez ligada ao sobrenatural, revela a vida ligada ao sagrado e ao tempo antes do pecado original (como exposto na interpretação de "Balada de Santa Maria Egípcíaca"), que se dá pela morte do corpo descontínuo (desnudamento ligado ao sacrifício erótico).

Neste capítulo, procurou-se analisar a presença erótica na poesia de Manuel Bandeira pelo viés do "erotismo sagrado", enfatizado e estudado por Georges Bataille em seu *Erotismo*. Além disso, buscou-se traçar a presença do *alumbramento* como um tópico-chave na poesia bandeiriana para que aconteça a sensação de "unidade" pressuposta dentro do erotismo.

5. O CARNAVAL DE TERESA DE ÁVILA

Ao comentar sobre a conciliação de misticismo e erotismo na poesia de Manuel Bandeira, Edson Nery da Fonseca afirma que não existe exemplo mais significativo para essa relação do que os êxtases de Santa Teresa de Ávila (FONSECA, 2002, p. 164) e expõe a devoção do poeta pela santa (FONSECA, 1985, p. 31). Nesse sentido, pretendemos verificar de que maneira o pensamento místico de Teresa de Ávila reverbera na poética bandeiriana. Para isso, será analisada a presença da santa no livro *Carnaval*, pois, aqui, Santa Teresa assume um papel fundamental para a construção temática dessa obra, cujos traços reverberam pelos demais livros de Bandeira. Nesse sentido, faz-se necessária a leitura de “Toante”, um dos poemas centrais para a compreensão da relação do poeta com a obra da mística católica:

Toante
...wie ein stilles Nachtgebet.
Lenau

Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas.
Molha-as. Assim eu as quero levar à boca,
Em espírito de humildade, como um cálice
De penitência em que a minh'alma se faz boa...
Foi assim que Teresa de Jesus amou...
Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas.
O espasmo é como um êxtase religioso...
E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...
(BANDEIRA, 1993, p.98)

Antes de adentrar-se na análise do poema, uma observação inicial de Affonso de Sant'Anna (2005, l. 4295) a respeito desse poema se faz pertinente. O autor se questiona a respeito da presença desse poema em meio a um carnaval¹⁵ protagonizado por figuras como Colombina, Pierrô, Pã e uma vulgívaga. Uma pista para a resolução desse mistério está, segundo o autor, na epígrafe de Lenau:

(...) “*Wie ein stilles Nachtgebet*” é uma frase de Lenau, aquele místico atormentado que escreveu sobre Dom Juan. E não é por acaso que o texto do autor desesperado, que afundou na doença, na morte e na

¹⁵ Referência ao livro *Carnaval* cujo poema “Toante” foi publicado.

loucura, é usado por Bandeira, um tuberculoso e místico atormentado e rebelde. (Sant'Anna, 2005, l. 4295)

Ser um “místico atormentado e rebelde” sintetiza um dos temas mais presentes na obra de Manuel Bandeira: a congruência do sacro e do profano¹⁶. A peça *Dom Juan*, citada por Affonso, descreve como Dom Juan “toma de assalto um convento e transforma a paz religiosa numa bacanal, convertendo as freiras em ninfas ensandecidas” (SANT'ANNA, 2015, l. 4257). Nesse sentido transgressor, em “Toante” apresenta-se como figura central a religiosa Santa Teresa de Ávila.

Sobre essa personagem, convém destacar que ela foi uma mística que colocou o corpo como algo tão fundamental quanto à alma para a experiência espiritual, para a santa “deve-se buscar o criador por intermédio das criaturas” (ÁVILA, 2015, l. 2568). Nesse viés, ela seria a representação da conciliação dessa ambiguidade presente na poesia de Manuel Bandeira, comentada anteriormente. Santa Teresa, em seu *Livro da vida*, escreve o seguinte:

(...) nós não somos anjos, ao contrário, temos corpo. Querer fazer-nos anjos estando na terra (...) é desatino. Ao contrário, é preciso ter apoio, o pensamento, para a vida normal. (...) Nos afazeres e perseguições e tormentos, quando não se pode ter tanta quietude, e em tempo de secura, é muito bom amigo Cristo, porque o vemos Homem e o vemos com fraquezas e tormentos.¹⁷

Nesse fragmento, podemos perceber que Teresa de Ávila, ao contrário da tradição abraâmica¹⁸, coloca o corpo como uma questão relevante para a espiritualidade e, além disso, expõe Deus como um ser sujeito a fragilidades humanas. Esse pensamento foi revolucionário dentro da tradição cristã, não por acaso a santa sofreu censura ou represália da igreja¹⁹. Para essa tradição, a presença divina só é possível pela

¹⁶ Podemos ver isso no poema “A ceia”, de Manuel Bandeira, em que a santa ceia bíblica é descrita como uma cerimônia pagã à maneira do culto a Baco, como também nos versos de “Última canção do beco” ao falar das prostitutas da Lapa: “Foste rua de mulheres?/ Todas são filhas de Deus!”.

¹⁷ Ávila, 2010, l. 2589

¹⁸ A esse respeito, ver “Um corpo sensível à caminho da transcendência: uma compreensão mística da sensibilidade”, in.: *Eksitasis: revista de hermenêutica e fenomenologia*, vol.4, 2015, p. 158-185.

¹⁹ Veja-se o relato de Frei Britto a respeito de Teresa de Ávila: “feminista *avant la lettre*, esta monja carmelita do século XVI, ao revolucionar a espiritualidade cristã, incomodou as autoridades eclesásticas de seu tempo, a ponto de o núncio papal na Espanha, dom Felipe Segá, denunciá-la, em 1578, como ‘mulher inquieta, errante, desobediente e contumaz’”. (ÁVILA, 2010, l. 75)

presença externa da graça, perdida quando Adão e Eva foram expulsos do paraíso²⁰. Para a santa, o divino pode ser alcançado no interior do corpo, pois é o espaço onde Deus habita na alma de cada indivíduo.

Essa é a ideia que perpassa uma de suas principais obras: *Castelo Interior ou moradas*. Nesse livro, a alma é comparada a um castelo medieval, cujo rei é Deus. O grande objetivo dos homens é se encontrar com esse rei para servi-lo e isso é possível atravessando as sete moradas que se conectam ao castelo. Essas moradas representam, de maneira geral, aspectos presentes em cada indivíduo, como a inteligência, a vontade, a memória, a imaginação e os próprios sentidos corpóreos. Dessa maneira, Teresa exemplifica alegoricamente que a alma habitada por Deus pode ser acessada pelo próprio corpo, tomado como uma das moradas, pois essas duas estâncias estão interligadas pelo divino (ÁVILA, 2016, l. 81).

“Toante” parece expor tal percurso explorado por Teresa de Ávila em seu *Castelo interior*. Para entender essa aproximação é necessário assinalar que, para a santa, a tristeza e o pecado atravessam os caminhos da alma em busca da santidade. No que diz respeito às moradas iniciais, Santa Teresa destaca, por exemplo, a baixeza e impureza daqueles que não se encontram unidos a Deus. Segundo a santa, reconhecer esse estado como inerente ao homem é um gesto humilde necessário para se chegar às profundezas da alma: “Se não conhecer a Deus, jamais acabaremos de nos conhecer a nós mesmas. Olhando-lhe a grandeza, percebemos nossa abjeção. Contemplando-lhe a pureza, vemos nossa sujeira. Consideram-lhe a humildade, conhecemos como estamos longe de ser humildes” (ÁVILA, 2016, l. 322).

No poema de Bandeira, de forma semelhante, apresenta-se essa busca religiosa citada acima, como podemos observar nos versos: “Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas./ Molha-as./ Assim eu as quero levar à boca,/ Em espírito de humildade, como um cálice/ De penitência em que a minh’alma se faz boa...”. Dessa maneira, nota-se aqui um certo desejo do sujeito poético pelo “pranto”, como revela o uso do imperativo em “molha”, pois esse modo verbal denota um possível valor de vontade e súplica pela “penitência” na qual a alma se dignifica. Tal anseio pelo “pranto de aurora” pode ser associado à ideia cristã da felicidade ligada ao remorso. O “espírito de humildade” revela algo de fundamental importância para a poesia de Bandeira e que

²⁰ A respeito da perda da graça divina pelos homens, ver: AGAMBEN, Giorgio, “Nudez”, in. : *Nudez*, 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

pode se relacionar às ideias de Teresa de Ávila. Diego de Jesús (1570 – 1621), carmelita nascido em Granada, em introdução às *Obras Espirituales* de João da Cruz, escreve sobre aquele que habita o “castelo” interior teresiano como: “um assobio (silbo) tão suave que se ouve com dificuldade e, no entanto, tão penetrante que a alma não pode deixar de ouvi-lo” (apud Certeau, 2015, p. 214). Além disso, Diego de Jesús, ao falar sobre a acessibilidade da graça de Deus, destaca a humildade como “alta e sublime virtude”:

Você que está curioso por saber o que é gozar desse Verbo, não lhe dê ouvidos, mas o espírito. É a graça que o ensina, não a língua. Isso é oculto dos sábios e prudentes, e revelado aos menores. Meus irmãos, que a humildade é uma alta e sublime virtude, quem merece o que não se lhe ensina, quem é digno de o que se conseguiria aprender, digno de conceber pelo verbo e do verbo o que ela não pode explicar com palavras. (CERTÉAU, 2015, p. 220)

Nesse fragmento, Diego de Jesús nos chama a atenção para o “discurso humilde”, forma utilizada na composição dos textos da Sagrada Escritura, segundo Santo Agostinho. Segundo Davi Arrigucci Jr., o estilo humilde serve, para Manuel Bandeira, como conciliador da oscilação entre a inspiração e o poema enquanto expressão linguística, na linha de Mallarmé, como destaca o crítico. Arrigucci Jr. afirma que “O discurso humilde estabelece uma espécie de mediação baixa que tende a conter (...) a elevação escondida” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 131). Mais adiante acrescenta o seguinte:

o estilo chão tende a se converter num meio de atenuar o contato com a pura elevação, como se esta, em sua aparência imediata, implicasse um excessivo poder ou violência. (...) Ao que parece, o poeta faz coincidir o momento da inspiração poética com uma manifestação epifânica, como se se tratasse de uma “sacralização do instante”; no entanto, sua linguagem para dizer o poético evita toda elevação, buscando na humildade do chão humano as palavras mais simples (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 131).

Essa análise da poesia de Manuel Bandeira pode ser intercalada à leitura de Paulo sobre a natureza de Deus, pois ele faz uso de um simples objeto – um copo de água – para dizer algo imensamente profundo, como Bandeira desentranhava poesia do “rés do chão”: “Um copo de água fresca é coisa pequena e vil; mas Deus está a dizer algo muitíssimo pequeno e vil quando promete que quem oferecer um copo de água ao último de seus servidores não deixará de ter recompensa?” (I Coríntios 6, 1).

Entretanto, esse espírito humilde é ironicamente dessacralizado pela própria presença de Santa Teresa de Ávila, como verifica-se nos versos seguintes: “Foi assim

que Teresa de Jesus amou.../ Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas. / O espasmo é como um êxtase religioso.../ E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...”. A aparente cena religiosa é transfigurada pelo teor erótico desses versos que, de maneira ambígua, toma uma santa como paradigma da “arte de amar” (BANDEIRA, 1993, p. 206). Contudo, Teresa de Ávila foi conhecida, também, por suas descrições de seus êxtases sublimes como sensações próximas às sensações sentidas no orgasmo, o que fez com que seu *Livro da vida* fosse enviado à inquisição (ÁVILA, 2016, l. 95). Veja-se o uso peculiar da palavra “espasmo”, que denota movimento involuntário do corpo e, associado ao êxtase de “êxtase religioso”, evoca, assim, uma imagem ligada ao orgasmo físico. Além disso, ainda nesses versos, o uso de palavras como “pranto”, “penitência” e “lágrimas” aludem à ideia de dor ou sofrimento, mas que se conectam ao amor, que podemos ver de maneira explícita em “Foi assim que Teresa de Jesus amou”, bem como no último verso “E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas”.

O amor ligado ao sofrimento, como o último verso de “Toante” evoca, seria um dos temas de preferência de Manuel Bandeira nos seus dois primeiros livros, *A cinza das horas* e *Carnaval* (SANT’ANNA, 2015, 4317). Segundo Yudith Rosenbaum, esse sofrimento ligado ao amor teria relação com a presença da solidão na poética de Bandeira:

A solidão em Bandeira, impulso contundente de uma poética da ausência, assume contornos curiosos. O poeta parece estar sempre se dirigindo a um outro, cúmplice de seu estado afetivo; instaure-se, assim, um “monólogo dual” ou um “diálogo monológico”, em que o autor acaba driblando sua experiência solitária. A solidão que forja essa poesia rica em companhias busca, acima de tudo, resgatar uma vivência de integridade e totalidades perdidas, tentando ocupar as lacunas do espaço. (1993, p. 170)

Nesse sentido, santa Teresa de Ávila parece simbolizar essa integridade e totalidade buscada pelo poeta dentro de um cenário de solidão. A experiência mística da santa é semelhante: é uma experiência solitária e, ao mesmo tempo, totalizadora, seu corpo é preenchido por uma força que não surge de nenhum lugar que não do seu próprio corpo, também tomado como morada da alma. Ao relatar a experiência do êxtase espiritual, que nada mais é que união mística do homem com Deus, santa Teresa explica que tal fenômeno não surge de uma causa externa, mas de dentro da própria alma:

Aqui não há o que duvidar. Não é efeito proveniente da natureza, nem causado por melancolia, nem tampouco ilusão do demônio ou da imaginação. É tal esse movimento, que se conhece muito bem partir do centro da alma, onde está o Senhor, o qual é imutável. (ÁVILA, 2016, l. 1543)

A imagem da santa funciona como um alento para a precariedade da vida, já que a presença da morte se tornou uma questão importante para Bandeira desde muito cedo (ROSENBAUM, 1993, p. 22). Veja-se, por exemplo, como Teresa de Ávila busca ligar o sofrimento da vida a uma futura felicidade que se encontraria na união mística com Deus:

Algumas vezes considero e chego a rezear que, se a fraqueza humana entendesse antecipadamente quanto lhe resta sofrer, seria difícil determinar-se a enfrentá-lo (...) a não ser que já houvesse chegado às sétimas moradas. (...) Mas duvido muito que, de um ou de outro modo, viviam isentas dos sofrimentos da terra os que por vezes sentem tão intensamente as delícias do céu. (ÁVILA, 2016, l. 1417)

Carnaval parece traçar essa ideia da busca de felicidade em meio à tragédia que é a existência fadada ao sofrimento causado pelos constantes sentimentos de perda na vida do poeta²¹. Contudo, o sentimento que se sobressai é o de pessimismo, como se a atmosfera da morte prevalecesse diante das alegrias buscadas no interior do poeta, como podemos ver em seu “Epílogo”:

Epílogo

Eu quis um dia, como Shumann, compor
Um Carnaval todo subjetivo:
Um Carnaval em que só motivo
Fosse o meu próprio ser interior...

Quando acabei – a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta morta-cor
Da sensibilidade e da amargura...
- O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...

²¹ Essa é uma das teses desenvolvidas por Yudith Rosenbaum em seu livro *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*.

Nesse poema, se evidencia o sentimento de frustração diante da impossibilidade de realizar uma obra à maneira de Shumann, cuja característica é a manifestação sonora de alegria e prazer. Composto em um ritmo acelerado, o *Carnaval* de Bandeira também começa assim, mas esse ritmo, ao contrário da obra do compositor alemão, não se mantém, como o próprio Bandeira destaca:

O meu *Carnaval* começava ruidosamente, como o de Shumann, mas foi-me saindo tão triste e morfino, que em vez de acabar com uma gargalhada marcha contra filisteus, terminou chochamente “*not with a bang but a whimper*” (1966, p. 58)

A realização desse *Carnaval* interior parece ser impossível em um mundo físico em que a efemeridade se evidencia nas constantes perdas da vida. Dessa maneira, percebe-se, aqui, uma atitude que permanece em toda a poesia de Bandeira, isto é, sua maneira de lançar-se ao mundo para buscar na vida a matéria-prima de sua poesia. Nesse sentido, evidencia-se que o poeta ainda não havia desenvolvido aquela atitude de aproximação pacífica diante das dores causadas pelo mundo, como se percebe em poemas como “A Virgem Maria” ou “Momento no café”.

Em *Carnaval*, a figura de Teresa de Ávila se faz presente como um modelo para essa realização, em vida, da felicidade plena ao se unir ao divino. É nesse sentido que a santa aparece no poema “Sonho de uma quarta feira gorda”:

Eu estava contigo. Os nossos dominós eram negros,
[e negras eram as nossas máscaras.
Íamos, por entre a turba, com solenidade,
Bem conscientes do nosso ar lúgubre
Tão contrastado pelo sentimento de felicidade
Que nos penetrava. Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava. Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava... Que nos penetrava como uma
[espada de fogo...
Como uma espada de fogo que apunhalava as santas estáticas.
E a impressão em meu sonho era que se estávamos
Assim de negro, assim por fora inteiramente de negro,
- Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso.

Era terça-feira gorda. A multidão inumerável
Burburinhava. Entre clangores de fanfarra
Passavam préstitos apoteóticos.
Eram alegorias ingênuas, ao gosto popular, em cores cruas.
Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida,
De peitos enormes – Vênus para caixeiros.
Figuravam deusas – deusa disto, deusa daquilo, já
[tontas e seminuas.

A turba, ávida de promiscuidade,
Acotovelava-se com algazarra,
Aclama-as com alarido.
E, aqui, virgens atiravam-lhes flores.

Nós caminhávamos de mão dadas, com selenidade,
O ar lúgubre, negros, negros...
Mas dentro em nós era tudo claro e luminoso.
Nem a alegria estava ali, fora de nós.
A alegria estava em nós.
Era dentro de nós que estava a alegria,
– A profunda, a silenciosa alegria...

O claro-escuro à maneira barroca evidencia a ambiência conflituosa que se instaura pela oposição da atmosfera exterior (negra) e interior (clara). A espada mística usada pela santa como metáfora da felicidade sentida ao se conectar com Deus aparece aqui como referência ao sentimento análogo sentido pelo sujeito ao participar desse carnaval.

Vestido de negro, o sujeito poético exterioriza sua condição triste e melancólica, que se evidencia, também, pelo “ar lúgubre” presente no poema. Contudo, veja-se como o sujeito se sente transpassado por uma espada mística, como a seta que penetrou em Teresa de Ávila (ÁVILA, 2016, l. 1543). Essa sensação é luminosa, é clara, ao contrário da escuridão que demonstra exteriormente. Temos a impressão que a algazarra causada pelo carnaval é a desencadeadora dessa alegria. Podemos pensar que nesse poema ocorre uma inversão dos elementos sociais cristalizados: figuras que se encontram dentro de uma esfera baixa, como as prostitutas, são elevadas e colocadas na posição de deusas, já as virgens, figuras que, ao contrário, se encontram numa esfera elevada, são rebaixadas como admiradoras da promiscuidade.

No entanto, podemos perceber que essa inversão só é possível no interior do indivíduo, assim como em “Epitáfio”, cujo sujeito lírico revela querer fazer um carnaval subjetivo. Na última estrofe de “Sonho de uma terça-feira gorda”, destaca-se como a alegria do carnaval é uma ilusão, pois esta corresponderia, na verdade, a um desejo. Devemos nos lembrar de que o que é narrado no poema não passa de um sonho, a realidade é negra como se percebe em “O ar é lúgubre, negros, negros...”. Esse onirismo presente no poema revela um desejo de ludibriar a transitoriedade da experiência vivida (ROSENBAUM, 1993, p.162).

Pode-se dizer que há uma diferença fundamental nesses poemas de *Carnaval* se comparados ao *Castelo interior*, por exemplo. Nesse livro, Teresa de Ávila, a partir da

“alegorização” de uma experiência pessoal, apresenta misticamente a solução para o impasse do desejo de ser plenamente feliz numa vida marcada pela fragilidade do destino humano. Enquanto na experiência vivida de Bandeira isso não se resolve completamente, pois a plenitude só se torna possível por meio de sua obra. Segundo Rosenbaum, “o inegável sentimento erótico do autor, e que banha boa parte de sua obra, realiza-se, então, nas paragens oníricas da fantasia, onde a imaginação supria o que o doente físico estava impossibilitado de realizar” (1993, p. 182). Na poesia de Bandeira se destaca a presença da felicidade ligada ao prazer físico, mas como o corpo é limitado e impuro²², sua poesia apresenta um paradoxo em que alegria e tristeza caminham lado a lado, como podemos ver nesses versos de “Vulgívaga”:

(...) Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico!
O meu amante morreu bêbado,
E meu marido morreu físico!

Nesse contexto, Teresa de Ávila se torna uma personagem utópica dentro desse carnaval simbólico e onírico, pois ela também sentiu “o gozo físico”, não por acaso se destaca o prazer sentido pela santa nos poemas apresentados aqui. Contudo, o estado de pureza se conservou nessa personagem, ela consegue transitar pelas esferas sublimes e toda a degradação da condição humana pode ser eliminada ao se entrar em contato com o sublime:

Quando o Nosso Senhor é servido, apieda-se de tudo o que esta alma padece e já padeceu, ansiando por sua presença e amor. Ele já a tomou sobrenaturalmente como sua esposa. Antes de consumir o matrimônio espiritual, a introduz em sua morada, que é a sétima. (ÁVILA, 2016, l. 2512)

Pode-se dizer, portanto, que a santa transitou pelas esferas do sagrado e do profano. Essas categorias não se anulam ou se contradizem nessa santa, assim como em Bandeira. Contudo, a elevação ao sublime não acontece nesses poemas de *Carnaval*

²² Esse sentimento de impureza é tema central em outros poemas, como “Contrição”, de *Estrela da Manhã* (1936), que, segundo Iraíldes Dantas de Miranda, “instala um clima de solidude em que o sujeito, num tom amargo e ligeiramente ressentido, manifesta o desejo de transfiguração espaço-temporal da existência, ou seja, a vontade de extrapolar a vivência condenada à devassidão, à degradação, que o faz se sentir um ‘sórdido’ e experimentar o contato com a com um tempo isento de tensões, num espaço que tenha a marca da pureza” (1998, p. 280)

focados aqui, ao contrário, o que fica é o sonho e a melancolia. Como podemos notar em “Poema de uma Quarta-feira de Cinzas”:

Entre a turba grosseira e fútil
Um Pierrot doloroso passa.
Veste-o uma túnica inconsútil
Feita de sonho e desgraça...

O seu delírio manso agrupa
Atrás dele os maus e os basbaques.
Este o indigita, este outro o apupa...
Indiferente a tais ataques,

Nublada a vista em pranto inútil,
Dolorosamente ele passa.
Veste-o uma túnica inconsútil,
Feita de sonho e desgraça...

Nesse poema, a figura carnavalesca de Pierrot é transmutada na figura de Jesus e vive seu momento da Paixão. Entretanto, essa figura não é sublime, seu destino não é a redenção divina, como foi o destino de Cristo. Esse Pierrot não parece ter nenhuma alegria, somente a dor é enfatizada no poema, sua palavra não é tratada como “Verdade”, mas, sim, como um “delírio manso”. Ele utiliza uma “túnica inconsútil/ Feita de sonho e desgraça” que sintetiza a atmosfera final desse livro. Teresa de Ávila parece ser uma personagem que representa o lado avesso da máscara utilizada por Pierrot. Nela, o amor se sobressai em meio à desgraça e à tristeza, como em “Toante”, e, além disso, torna-se referência a um estado de plenitude que também se realiza pelo corpo, como em “Sonho de uma terça-feira gorda”.

6. ORAÇÃO E MORTE

Uma maneira de verificar a presença da religiosidade na poesia de Manuel Bandeira é observar que o autor escreveu alguns poemas intitulados como orações no decorrer de sua obra. O primeiro poema foi “Oração no saco de Mangaratiba”, que foi composto em 1926. O segundo é a “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, também do livro *Libertinagem*. O terceiro é “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, de 1931 e publicado em *Estrela da Manhã*. Depois foi publicado o poema “Oração a Santa Teresa”, em *Mafuá do Malufo*, e, por último, “Oração para Aviadores”, em *Opus 10*.

A respeito da oração, Marcel Mauss destaca que a oração passou, no curso da história das religiões, de um rito estritamente coletivo para algo mais voltado à individualidade:

Um terceiro estado teria por objeto a evolução que faz da oração um rito e cada vez mais individual. (...) A oração dita em comum, ou em nome quer do povo, quer do sacrificante, através do padre, estritamente litúrgica e tradicional, foi gradualmente suplantada, em numerosos casos, por um discurso livre, cuja forma era escolhida pelo fiel, de acordo com os seus sentimentos e de acordo com as circunstâncias (2009, p.774).

Em muitos desses poemas de Manuel Bandeira há essa subjetividade destacada por Mauss. Podemos perceber essa tendência em um poema como “Oração no saco de Mangaratiba”, cuja criação aconteceu durante uma viagem de trem quando voltava de um sítio localizado em Mangaratiba (BANDEIRA, 1966, p. 98-99). No poema “Oração a Santa Teresa”, a Santa se mistura com o bairro de Santa Teresa (RJ), lugar no qual o poeta morou, na Rua do Curvelo, como podemos ver nessa estrofe inicial:

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

Nesse sentido, isto é, naquilo que a oração carrega de individualidade e de circunstâncias, podemos verificar que os poemas chamados de orações por Manuel Bandeira também carregam traços gerais de sua poética. É o que pretendemos analisar em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”:

Fiz tantos versos a Teresinha...

Versos tão tristes, nunca se viu!
Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
Era tão pouco! Não era glória...
Nem eram amores... Nem foi dinheiro...
Pedi apenas mais alegria:
Santa Teresa nunca me ouviu!

Para outras santas voltei os olhos.
Porém as santas são impassíveis
Como as mulheres que me enganaram.
Desenganei-me das outras santas
(Pedi a muitas, rezei a tantas)
Até que um dia me apresentaram
A Santa Rita dos Impossíveis.

Fui despachado de mãos vazias!
Dei volta ao mundo, tentei a sorte.
Nem alegrias mais peço agora,
Que eu sei o avesso das alegrias.
Tudo que viesse, viria tarde!
O que na vida procurei sempre,
– Meus impossíveis de Santa Rita, –
Dar-me-eis um dia, não é verdade?
Nossa Senhora da Boa Morte.

Nesse poema, temos exposto a devoção necessária para a realização de uma oração religiosa, ou seja, há o pedido direcionado a uma divindade para a realização de um desejo interior. Aqui, as santas são o foco dos pedidos desse sujeito poético. Elas aparecem constantemente nesses “poemas-orações”, como em “Oração para Aviadores”, no qual Santa Clara surge como figura central capaz de afastar o “mau tempo”:

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

Em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, contudo, o sujeito poético parece desiludido no que se refere à capacidade dessas santas atenderem a seus desejos. E o percurso dessa desilusão é retratado nas três estrofes do poema. Essa mudança de perspectiva está ligada aos temas gerais de uma poética que perpassa toda a obra de Manuel Bandeira.

Na primeira estrofe do poema, temos algo recorrente na poética bandeiriana, aquilo que Davi Arrigucci, valendo-se do termo usado por Iúri Lotman, chama de

“procedimento de menos”. Esse procedimento consiste na enumeração de elementos ou acontecimentos, mas que não objetivam acrescentar ou preencher um determinado espaço (real ou imaginário), ao contrário, causam a sensação de ausência ou negatividade (2009, p. 212). É dessa maneira que a primeira estrofe apresenta a relação do sujeito poético com Santa Teresa que, na abertura do poema, é apresentada como Teresinha. Esse sujeito pede coisas (por isso o caráter de oração que esse poema recebe), porém não é atendido. Tal pedido gira em torno daquilo que é recorrente nessa poética: o desejo humilde. Ao enumerar negativamente aquilo que poderia pedir, esse sujeito realiza um trabalho de depuração, nega os excessos para ter aquilo que lhe parece essencial: a alegria. Dessa maneira, percebe-se aqui o movimento de *desentranhamento* da poesia utilizado por Bandeira na construção de seus poemas, como apontou Davi Arrigucci. Segundo o autor:

Os elementos desentranhados são o produto de um trabalho de busca e, simultaneamente, partes de um todo que se constrói. (...) Na acepção de ‘tirar do íntimo’ aflora a noção da poesia como expressão, (...) reconhecendo-se como um poeta de “circunstâncias e desabafos” (2009, p. 30).

Percebemos esse movimento de *desentranhamento* na primeira estrofe mais claramente a partir de “Pedi-lhe coisas.” Dessa forma, somos levados a pensar nesse pedido ligado a um acréscimo de elementos ou objetos, ou seja, a ideia de soma é sugerida nessa frase. Contudo, logo em seguida, o sujeito, antes de anunciar o que deseja em sua prece, nega as demandas que poderíamos esperar normalmente: “O que eu pedia Era tão pouco!/ Não era glória.../ Nem eram amores.../Nem foi dinheiro...”. Dessa forma, para esse sujeito lírico, essa estrutura faz com que a “alegria” buscada nessa prece (“pedia apenas mais alegria”) ganhe uma característica de essencialidade, por meio da comparação com os elementos negados anteriormente. Nesse sentido, o uso do advérbio “apenas” antes de “alegria” poderia conferir um caráter diminuto ou de exclusão. No entanto, revela-se atrelado à busca do essencial presente nessa poesia, como apontaram Gilda e Antonio Candido, em sua “Introdução” à *Estrela da vida inteira*:

Pode ser que o segredo dessa poesia consensada e fraterna esteja na capacidade de redução ao essencial – tanto no plano dos temas quanto no das palavras. Essenciais são a emoção direta da carne e a espontaneidade da ternura, sob as elaborações do sentimento amoroso; é a descrição direta dos gestos na selva intrincada do cotidiano; é o

encontro do termo saliente, único, na difusão geral do discurso. (1993, p. 5)

O último verso da estrofe (“Santa Teresa nunca me ouviu”) possui algo de curioso. Dessa vez, a santa não aparece no diminutivo, como no primeiro verso (“fiz versos a Teresinha”). Em crônica intitulada “Minha mãe”, Bandeira expõe a observação de Mário de Andrade a respeito do seu frequente uso dos diminutivos:

Notou Mário de Andrade como em minha poesia a ternura se trai quase sempre pelo diminutivo; creio que isso (em que não tenha reparado antes da observação de Mário) me veio dos diminutivos que minha mãe, depois que adoeci, punha em tudo que era para mim (...) (BANDEIRA, 1966, p. 107-109)

Dessa maneira, a mudança de tratamento desse sujeito poético em relação ao nome da santa sugere, assim, uma mudança de visão ou afastamento nessa relação íntima da oração. Santa Teresinha não compartilha mais de sua intimidade e, então, é incapaz de realizar seu desejo.

A segunda estrofe esclarece, de certa maneira, o tipo de alegria que esse sujeito poético busca. Aqui, as santas são dessacralizadas ao serem comparadas às mulheres do mundo. Desse modo, as santas são envolvidas por um desejo erótico, pois não só são comparadas às mulheres, como são reveladas pelos olhos (“para outras santas voltei os olhos”) evidenciando-se, então, um corpo a ser focalizado. Nesse sentido, pode-se dizer que existe a introdução do profano nesse espaço sagrado das santas.

Como visto anteriormente, essa profanação do sagrado é recorrente na poética de Manuel Bandeira e se refere, no que diz respeito às mulheres, a uma impossibilidade de possuí-las por inteiro e, assim, saciar esse desejo. Essa problemática foi assinalada por Gilda e Antonio Candido (1993) ao analisar a imagem da *rosa* e da *estrela* nessa poética. Para os autores, esses símbolos podem ser associados ao corpo da mulher amada, à virgindade, ao sexo e, mais resumidamente, ao amor. A *rosa* configura a acessibilidade ao amor, que está “ao alcance das mãos”, já a *estrela*, representa “o ângulo atormentado do amor” e tem na inacessibilidade sua marca característica. Dessa maneira, a imagem da rosa-estrela “traduz os múltiplos aspectos do desejo insatisfeito” (BANDEIRA, 1993, p. 16).

Podemos observar que existe uma desilusão nesse sujeito lírico, pois as mulheres o enganaram. Elas são como as sereias míticas (CHEVALIER & GHEERBRANT,

2012, p.814), que seduzem os homens e os arrastam para a profundidade do mar. Essas sereias aparecem como ilusão em certos poemas de Bandeira, como podemos verificar nesses versos de “A sereia de Lenau”, do livro *Carnaval*:

Ilusão! que sem cauda aqueles seres,
Deixando o ermo monótono das águas,
Andam em terra suscitando mágoas,
Misturadas às filhas das mulheres.

Como as mulheres são colocadas ao lado das santas, estas também são motivos de engano: “Desenganei-me das outras santas”. No último verso da segunda estrofe e no primeiro da terceira, é introduzido, em meio a esse clima de desilusão, algo de irônico, que poderia transmitir uma sensação de humor, pela incongruência das ideias: “até que um dia me apresentaram/ A Santa Rita dos Impossíveis./ Fui despachado de mãos vazias!”. Pensar nesse acesso à alegria buscado por esse sujeito como algo impossível se relaciona à fusão das esferas profanas e sagradas que vem sendo assinalada aqui. Freud, em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente*, expõe como o humor se relaciona com a busca de prazer que se manifesta, na realidade, como algo de absurdo:

O trabalho chistoso abre uma fonte de prazer, pois fora do chiste, todas essas formas inferiores de funcionamento intelectual só despertam sentimentos prazerosos de rejeição. (...) Na vida séria, o “prazer no absurdo”, para dizê-lo de maneira abreviada, fica escondido até desaparecer. (2017, l. 2237)

Segundo o autor, esse absurdo se enquadra nas coisas que não seguem uma determinada lógica social, mas que possuem uma “verdade” que pode ser sentida:

Emprestamos um *sentido* a um enunciado sabendo que ele não pode pertencer-lhe logicamente. Encontramos uma *verdade* nele que, no entanto, não podemos encontrar quando seguimos as leis da experiência ou os hábitos universais do nosso pensamento. (2017, l.127, grifos do autor)

Ao fazer seu pedido às diversas santas (“(Pedi a muitas, rezei a tantas)”) e, ainda assim, não ser atendido, destaca o caráter impossível desse desejo, que, no poema, se manifesta na figura da Santa dos Impossíveis. A oração é a junção do rito e do mito e se enquadra no espaço da *crença* ou da *fé* (MAUSS, 2009, p. 776). Transitar por essa esfera sagrada, assim como a esfera do humor apontada por Freud, é também tentar

transcender esse espaço da impossibilidade da realização de um desejo reprimido pelas “leis da experiência”. Contudo, nessa esfera religiosa, o desejo desse sujeito poético não pode ser realizado, pois a poesia bandeiriana busca lançar-se, também, às coisas do mundo.

Nessa poesia, a *rosa*, para usar os termos de Gilda e Antonio Candido, se equivale à *estrela*. Existe, assim, uma necessidade de rebaixar a *estrela* a posição que se encontra a rosa, isto é, no chão ao alcance das mãos. Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*, expõe o rebaixamento dessa *estrela*, que ele toma como símbolo do sagrado religioso, e elucida a que tipo de alegria impossível espera esse sujeito poético que atravessa essa poesia, ao analisar o poema “Estrela da manhã” :

(...) o poeta descreve, em forma de uma ladainha ou de uma linguagem religiosa, o seu sofrimento e a invocação para que essa mulher-estrela-perdida reapareça. Apresenta-se como um “homem sem orgulho/um homem que aceita tudo”. Coloca-se no nível dos assassinos, pulhas, suicidas (...), para mostrar que como é digno do retorno da amada. Sintomaticamente, ele não se eleva para merecê-la. Todo o seu ritual é um mecanismo de “rebaixamento”. Ela desapareceu, mas não foi nas alturas, e sim num cenário de meretrício e imundície física e moral. (...) a mulher não é uma estrela virtuosa, mas pecadora, não está nas alturas, mas na baixeza dos vícios. (...) A esse amante não importam as convenções sociais: “pura degradada até a última baixeza”, ele exclama: “eu quero a estrela da manhã”. (2015, l. 4668)

Essa mulher, de “Estrela da manhã”, representa, portanto, a própria impossibilidade de tê-la completamente, pois é uma figura feminina, poderia se dizer, irreal, como a imagem monstruosa ou surrealista que o poeta utiliza para descrevê-la em um dos versos desse poema: “Girafa de duas cabeças”. Nesse sentido, sua alegria não pode ser alcançada no espaço do sagrado, como podemos perceber pela busca do rebaixamento da estrela ou pela ineficácia das santas, em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”. Tampouco essa alegria se encontra no mundo profano, pois essa mulher ideal, a pecadora sem limites (“pecai por todos pecai com todos”), não é encontrada por esse sujeito aflito: “procurem por toda parte/ Pura ou degrada até a última baixeza/ Eu quero a estrela da manhã”. Em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, o sujeito poético é mais veemente quanto à impossibilidade de realizar seu desejo no mundo: “Dei a volta no mundo, tentei a sorte,/Nem alegrias mais peço agora,/Tudo que viesse, viria tarde!”.

A última estrofe do poema traz, mais explicitamente, o tema da morte para o poema. Ela surge como a revelação daquilo que o sujeito poético anseia em seus pedidos:

O que na vida procurei sempre,
– Meus impossíveis de Santa Rita, –
Dar-me-ei um dia, não é verdade?
Nossa Senhora da Boa Morte!

A presença de Nossa Senhora da Boa Morte, nesse momento, evoca a imagem da morte tão presente na obra poética de Manuel Bandeira:

Sempre como mulher, a morte acaba assumindo diversas índoles nos diferentes poemas. O poeta forja uma morte multifacetada, dispersa e cambiante ao longo da obra, em que suas imagens díspares refletem as várias atitudes em relação à experiência da mortalidade. (ROSENBAUM, 1993, p. 75)

Veja-se que a morte aparece, nesse momento, como um lugar de possibilidade para a realização de seus desejos. Isso se deve à atitude do poeta diante da morte em diversos poemas. A morte, em sua poesia, aparece de maneira familiarizada, como se ela se configurasse como algo que pudesse aplacar as inquietudes sugeridas da vida, já que esta é “traição”²³. Segundo Davi Arrigucci, essa maneira de lidar com a morte se relaciona com a “atitude humilde” desse poeta diante da vida:

A aguda consciência artística que Bandeira desenvolveu sobre os “pequenos nada” que podem constituir a poesia se revela como senso da construção da forma significativa e de seu caráter problemático. Ela é correlata à *atitude humilde* com que aprendeu a se comportar diante do que passa inevitavelmente rumo à destruição, obedecendo ao destino das coisas no tempo. Sob este ponto de vista, sua atitude é (...) um fruto maduro da experiência pessoal diante do caráter precário da existência, com que teve que aprender conviver, a partir da ameaça concreta da morte. (2009, p. 260)

No próprio ato da oração se pressupõe uma atitude humilde²⁴. Nesse sentido, poderíamos pensar na maneira como a morte é vista pela tradição cristã: um estágio que prepara o corpo para a verdadeira vida eterna. Contudo, essa poesia não busca negar ou

²³ Referência ao poema “Momento num café”.

²⁴ No livro *Castelo interior ou moradas*, de Teresa de Ávila, a humildade é tomada como fundamental para a realização da oração: “Nossa atitude deve ser a de pobres mendigos diante de um grande imperador. Pedem e logo baixam os olhos, esperando com humildade.” (2016, l. 919)

reprimir o desejo pelo corpo e a vida na terra é elevada de tal maneira que ganha contornos sagrados nessa poesia, como não acontece no cristianismo. Essa maneira humilde de lidar com as coisas do mundo expõe uma *naturalidade* à morte, como se ela não se excluísse da vida. Dessa forma, pode-se dizer que essa poesia expõe a vida e a morte em um mesmo fluxo presente na natureza, como destaca Arrigucci Jr.: “sua lírica meditativa, erótica e elegíaca se faz ao mesmo tempo uma forma de imitação da natureza e, enquanto tal, um meio humilde de preparação para morte” (2009, p. 129).

Nesse sentido, a humildade de Manuel Bandeira se liga à tradição bíblica, que utiliza da simplicidade ou o estilo baixo para tratar de assuntos considerados sublimes pela tradição clássica²⁵:

(...) o estilo baixo da Sagrada Escritura abrange a esfera do sublime. Há nela vários termos simples, por vezes cotidianos e fortemente realistas, além de construções corriqueiras e deselegantes, mas seu tema é elevado, e seu caráter sublime revela-se através dessa matéria baixa: o sentido oculto está em toda parte. (AUERBACH, 2012, p. 58-59)

Manuel Bandeira se aproxima da morte por meio desse movimento de revelação daquilo que está oculto. Sua poesia do desentranhamento das coisas do cotidiano e a elevação da esfera baixa à esfera do sublime o aproximam, assim, daquela tendência ao rebaixamento de si mesmo que Affonso de Sant’Anna chama atenção (“todo o seu ritual é um mecanismo de ‘rebaixamento’”). Dessa forma, se rebaixar e desentranhar o oculto das coisas do cotidiano é ter contato com a natureza da vida e, assim, saber que as coisas do mundo estão destinadas ao desaparecimento, pois elas se deterioram, como a “matéria que passava”, de “Momento no café”.

Contudo, saber que as coisas do mundo estão fadadas ao perecimento é o que lhe permite extrair poesia das coisas mais sutis da vida, como os instantes de alumbramento:

Do resíduo se pode fazer o todo, mas, para isso, parece ser necessário aceitar a naturalidade da vida da morte, que tudo destrói para que se possa, de algum modo, construir. Contra toda probabilidade, o

²⁵ A esse respeito, ver o ensaio “Sermo humilis”, de Erich Auerbach: “Para o ensino e a exegese, o qual, segundo Cícero, se não deve ser adornado, nem por isso pode ser displicente ou incorreto; o médio (*temperatum*), onde as figuras retóricas têm seu lugar natural, caberia ao elogio e à repreensão, à admoestação e à dissuasão; e o estilo grandioso ou sublime, que não exclui, mas também não depende das figuras retóricas, deveria suscitar os grandes transportes da emoção, destinados à induzir os homens à ação.” (2012, p. 36)

alumbramento é uma vitória do instante sobre o poder corrosivo do tempo, mas, para que se dê, em sua súbita iluminação, depende do curso natural das coisas para dentro da noite. (ARRIGUCCI JR., 2009, 261)

Assim como a iluminação pressupõe algo obscurecido para que o oculto se revele, a vida se relaciona com aquilo que a complementa, isto é, a morte. Diante da precariedade da existência e dos desenganos da vida, a aproximação com o tema da morte se revela como uma possibilidade de conhecimento seguro e real capaz de preencher os vazios que surgem no mundo. Como podemos ver nesses versos de “Canção do vento e da minha vida”:

O vento varria os meses
E varria os teus sorrisos...
O vento varria tudo!
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De tudo.

O vento que varre tudo também passa por “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”. Todo o percurso do sujeito poético sugere desilusão, perda e desencanto com as coisas do mundo. A vida, para esse sujeito, se mostra como algo impossível, ela é vazia (“fui despachado de mãos vazias”). No entanto, tudo que ele buscou nessa vida, ele pode encontrar na morte. Contudo, essa morte não é o fim de todas as coisas, ela é aquela que carrega a verdade em si mesma, já que é do destino de todas as coisas se diluírem na morte. Veja-se como verdade e morte se associam pela construção do verso, tanto pela sobreposição das palavras (verdade/morte) quanto pela sonoridade com a aliteração dos sons oclusivos em /d/ e /t/, como também a assonância em /e/:

Dar-me-eis um dia, não é verdade?
Nossa Senhora da Boa Morte.

Ao longo de todo o poema, a ideia de engano associado à vida é desenvolvida de tal forma que a morte parece se sobressair em relação àquela. Isso revela um conhecimento nessa poesia a respeito da dinâmica que envolve a finitude da vida. Na ausência das coisas que se esvaem, algo oculto permanece para preencher esse vazio e se configura, assim, como material poético. Dessa maneira, o poema surge desses impasses para a realização desse desejo pelas coisas impossíveis que a vida não lhe

pode dar. Diante dessa limitação, o próprio sujeito poético se reconhece nessa medida e, assim, uma certa afinidade surge em relação à morte, já que ele também faz parte desse caminho transitório e, portanto, não pode escapar ao fim natural de todas as coisas.

É necessário dizer ainda que esse poema se enquadra dentro de uma perspectiva modernista aderida por Bandeira, sobretudo na década de 30 (ARRIGUCCI JR, 2009, p. 52-23). Dessa maneira, os elementos da realidade próximos ao poeta, tanto os íntimos quanto os históricos e culturais, se tornam matéria de poesia. A busca pelo retrato do cotidiano mais simples é uma característica fundamental do período e, assim, também do autor. Tomar a oração como um tema para sua poesia é trabalhar com um dado presente não somente na história da tradição religiosa, mas também no mais humilde cotidiano do Brasil. Ainda que a oração tenha, com o decorrer do tempo, passado a refletir “sentimentos” e “circunstâncias”, seu caráter ritualístico ligado ao sublime se manteve (MAUSS, 2009, p. 783). Nesse sentido, percebemos aqui traços do Modernismo pela maneira como essa oração é apresentada, pois o humor, bem como a presença do tom prosaico da linguagem cotidiana, perpassa pelo poema, o que sugere uma inversão desse caráter ritualístico dogmático da oração.

CONCLUSÃO

Não é possível ignorar os poemas de Manuel Bandeira com motivos religiosos se quisermos ampliar os horizontes da crítica de sua poesia. Esses poemas se configuram como um dos aspectos fundamentais de uma poética maior. Se Bandeira foi o poeta libertino e do encantamento pelas coisas mais simples da vida, ele também foi o poeta da busca de Deus e da devoção religiosa, como atestam esses versos de “Oração a Teresinha de Jesus”:

Me dá alegria!
Me dá a força de acreditar de novo
No
Pelo sinal
Da Santa
Cruz!
Me dá alegria! Me dá alegria,
Santa Teresa!
Santa Teresa não, Teresinha...
Teresinha de Jesus.

A tensão entre a crença e a descrença, entre a busca de uma vivência libertina e, ao mesmo tempo, de uma vida cristã contemplativa é algo tão forte em sua poesia que se evidenciava na vida cotidiana de Bandeira, como escreveu seu amigo Gilberto Freyre:

O sensual, o libidinoso, o volutuoso fazendo a inocente masturbar-se, segundo indicações do magistral iniciador de virgens em semivirgindades. Libidinoso que, entretanto, vi beijar crucifixo com a maior unção. Como se acabasse de converter-se a Cristo passando de cristão novo a cristão velho. (FONSECA, 1985, p. 14)

Nesse sentido, importa saber como essa dualidade é flagrada na poesia de Manuel Bandeira. Nota-se que um caminho seja analisar ambas as esferas do sagrado e do profano a partir da imagem do corpo, tomado como uma chave de congruência. Parece não ser possível, nessa poesia, que o indivíduo chegue ao sublime sem antes suprir o desejo por outro corpo, isto é, o desejo sexual. Dessa maneira, o erotismo é um ponto central nessa poesia. Dessa forma, o sagrado se confunde com a profanação dos corpos que se desejam.

Como notamos em “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, cuja personagem se refere à santa prostituta que se converteu e, assim, se tornou cristã. No poema, a conversão é simbolizada pela travessia do rio, que só é possível pela entrega corporal da santa ao barqueiro. Contudo, essa entrega não é vista de maneira negativa, não é uma penitência, ao contrário, a santa sorri ao se entregar ao homem que poderá levá-la a outra margem. Sendo assim, o profano e o sagrado não se repelem, mas se fundem na imagem da santa. Segundo Edson Nery da Fonseca, “não existe — ou, pelo menos, não deveria existir— separação entre corpo e alma, entre misticismo e erotismo” (2002, p. 174), ao comentar sobre a religiosidade na poética bandeiriana.

Pode-se notar, nessa poesia, certa tendência à subversão cristã pelo paganismo. Figuras como Jesus Cristo é colocado ao lado de Baco e Pã, a Virgem Maria é iluminada pelo sol tão presente nas religiões pagãs. Pensamos que essa tendência tenha relação com o apego do poeta pela matéria, ou seja, pelas coisas do mundo é que o sublime é revelado. Nessa poética, o sagrado não se encontra em uma esfera elevada, mas no próprio mundo, como destaca no poema “A Virgem Maria”, cuja luz capaz de libertar o sujeito poético das sombras não se encontra nas leis dos homens ou nas leis divinas, mas, sim, na própria natureza. A subversão ocorre também na releitura da tradição cristã, como acontece no poema “Cântico dos cânticos” que, diferente do texto homônimo bíblico, se destaca a relação corporal de maneira mais explícita.

No entanto, como destacamos pelo testemunho Gilberto Freyre, o cristianismo não aparece apenas de maneira subvertida, mas também como devoção: como se observa em poemas “O Crucifixo”, “Programa para depois da minha morte”, “Canto de Natal”, “Oração para aviadores”²⁶. Essa devoção também é motivo de remorso nessa poética, como se evidencia em um livro como *Carnaval*. Algo que parece surgir do constante desejo de realização plena da felicidade, que só se mostra possível dentro da imaginação poética. Nesse sentido, a figura de Teresa de Ávila é importante, pois simboliza essa plenitude fora do mundo sonhado, já que sua união divina e seus êxtases religiosos acontecem no mundo material.

Nesse sentido, notamos que a presença da religião cristã pode ser vista como algo ambíguo nessa poesia. Ela é motivo de humor e pode ser satirizada, mas também cultuada com fervor. Além disso, essa ambiguidade parece evidenciar a fusão do

²⁶ Esses e outros poemas de Manuel Bandeira com motivos religiosos foram reunidos por Edson Nery da Fonseca no livro *Poemas de Manuel Bandeira com motivos religiosos*.

profano e do sagrado nessa poesia. Mesmo que o corpo e a alma não se entendam²⁷, eles podem evidenciar a presença do sagrado ou do divino. Dessa maneira, é possível transcender ao sublime pela contemplação da nudez do corpo feminino, por exemplo.

Acreditamos que essa tensão é, portanto, harmonizada dentro dessa poesia. Na obra de Manuel Bandeira, “Pasárgada” perde seu caráter de utopia e a morte é bendita por ser “o fim de todos os milagres” e, além disso, desejada, como em “A morte absoluta”. Dessa maneira, o sublime e o profano são dois aspectos que fazem parte de uma mesma religiosidade, um não se evidencia sem o outro. Percebemos, portanto, que essa congruência só é possível pela condição sagrada em que o corpo é colocado dentro dessa poética, o que subverte ou concilia, então, o lugar profano cristalizado pela tradição abraâmica.

²⁷ Referência ao poema “A arte de amar”, de Manuel Bandeira.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, *Nudez*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. -- 1^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Filô/ Agamben)

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARRUDA, Ângela M. Pelizer de. “Manuel Bandeira e Cântico dos Cânticos”, in. : Revista Annales Faje, vol. 2, 2017.

ÁVILA, Teresa de. *Castelo Interior ou moradas*. São Paulo: Plutus, 2016. — Coleção Teologia Hoje. EPUB.

_____. *Livro da Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. – Coleção Penguin. EPUB.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

_____. *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BARBOSA, Leandro Mendonça. “O mundo ctônico de Pã: ruralidade e festa na Grécia de Período Clássico”, in. : Revista Trilhas da História, Três Lagoas, Vol. 5, 2015, p 68-83.

BATAILLE, Gerges. *Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORNEMARK, Jonna. “Um corpo sensível à Transcendência: uma compreensão mística da sensibilidade”, in. : Ekstasis: revista de hermenêutica de fenomenologia, Rio de Janeiro, vol. 5, 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 49^a ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, 2002.

Bíblia Sagrada, 58^a ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um Ensaio de Interpretação através de suas Traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A fábula Mística: séculos XVI e XVII*. Tradução de Abner Chiquieri. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CHERVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.] 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FONSECA, Edson Nery da. *Alumbramentos e perplexidades: vivências bandeirianas*. São Paulo: Arx, 2002.

_____. *Poemas de Manuel Bandeira com motivos religiosos*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985 — Coleção Poesia, sempre; 3.

MAUSS, Marcel. “Introdução Geral”, in. : *A Oração*. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. Disponível in. : <https://tendimag.files.wordpress.com/2016/08/marcel-mauss-a-orac3a7c3a3o-1909.pdf>. Último acesso em: 10 de julho de 2018.

MIRANDA, Iraildes Dantas de. “O desejo de purificação em Contrição, de Manuel Bandeira”. In. : *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 12, 1998. Disponível in. : <http://hdl.handle.net/11449/107345>. Último acesso em: 15 de junho de 2018.

OVÍDIO, Pubius Naso. *A arte de Amar*. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&M, 2013.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. – 2ª ed. São Paulo: Parma Editora.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PLATÃO, O Banquete. Tradução de J. Cavalcante de Souza. 5ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011. EPUB