



A malha *stretch* de Manuel Bandeira*¹

Eduardo Coelho

*Imagino a onipotência dos fotógrafos
escrutinando por trás do visor, invisíveis
como Deus.*

Ana Cristina Cesar

Manuel Bandeira entrelaça, nos ensaios de *De poetas e de poesia*, suas aptidões crítica e artística. Interligar atividades, numa permutação riquíssima, foi um solo fértil para quem esteve do lado de dentro da experiência poética e soube dosar astutamente uma das características fundamentais da arte moderna: a reflexão sobre a linguagem no interior da própria obra. Essa metalinguagem bandeiriana serve aos objetivos do presente estudo, que são examinar mecanismos de construção vérsica e suas motivações.

Interessa-nos principalmente, naquela reunião de ensaios, o texto “Poesia e verso”, em que Bandeira deseja (sabendo de antemão das dificuldades ou impossibilidades de fazê-lo) definir a poesia. Sem a menor dúvida, uma tarefa complexa para quem tinha ciência das múltiplas experimentações vanguardistas. Mas esta intenção disfarça, na verdade, um percurso de questionamentos sobre a lírica e suas possibilidades criativas. Vamos atentar, nesse sentido, para um breve comentário do autor a respeito do poema “A realidade e a imagem” (de *Belo belo*, 1948):

Pergunto eu agora: não haverá poesia quando realizo em palavras uma transposição da realidade sem inventar nada, sem “fingir” nada? Como neste poema:

*O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

¹ *Stretch*, do inglês. Significa *esticar, estender, alargar, com elasticidade*. A expressão tem sido bastante usual para designar, na indústria têxtil e na moda, fios ou tecidos com efeito colante e de considerável elasticidade.



ESCRITOS

² BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: _____. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. p. 110-111. (Coleção Cadernos de Cultura, 54).

O arranha-céu sobe no ar puro que foi lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, ao chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.

Poema que é uma simples reprodução por imitação, para empregar as velhas palavras de Aristóteles.²

Bandeira lança dúvidas quanto à predominância de um modo *único* de “assimilação” da poesia – o que implica, de maneira determinante, o sujeito na própria obra. Para examinar o caso torna-se conveniente isolar *fatos estilísticos* em dois aspectos: *criação* e *escolha*.

DOIS FATOS ESTILÍSTICOS

Na estilística de criação, movimentos contínuos de desassossego arrojam o poeta em busca de elementos da realidade externa – que, na modernidade, muitas vezes são fragmentados e periféricos. Este modo de expressão resulta de uma consciência heterogênea e desajustada, que corresponde ao espírito moderno. Para ficarmos próximos de Bandeira e seus contemporâneos, Carlos Drummond de Andrade é um exemplo acabado desse estado: revela uma condição humana individualíssima, de um sujeito estilhaçado, estranho e estrangeiro ao mundo e a seus produtos, além de ser incapaz de tocar a naturalidade das coisas e dos fatos. É um tipo de poesia que se vincula estritamente a um eu conturbado pela dinâmica da vida e pela inaptidão de agir espontaneamente, como muito bem esclarece Antonio Candido:

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para



quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. O constrangimento (que poderia tê-lo encurralado no silêncio) só é vencido pela necessidade de tentar a expressão libertadora, através da matéria indesejada.³

³ CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 113.

Carlos Drummond e Bandeira reagem diferentemente diante de questões primordiais para formação da moderna lírica brasileira, o que amplia e enriquece, de perspectivas e mecanismos criativos, nossa literatura. O cotidiano é sempre um ponto de interesse a observar, pois esclarece algumas desigualdades entre os fatos estilísticos predominantes em cada um mas, sobretudo, por definir uma atitude contemporânea (que traz uma série de marcas – estéticas, ideológicas, existenciais, etc.) diante da realidade.

Drummond não conseguia agir naturalmente mesmo diante de coisas simples e corriqueiras. Os próprios versos e ritmos de muitos poemas mostram o desconcerto típico do *gauche*, que não compreende o mundo e se vê esmagado por ele. Há uma tensão freqüente entre o individualismo necessário para a criação e o comprometimento de olhar criticamente o mundo e a realidade. O intimismo, por isso, é sempre minado e surpreendido por forças de insatisfação, sobretudo no que diz respeito às manifestações do *eu*, o pecado incontornável drummondiano segundo Candido.

O lugar bandeiriano já é de quem *comunica*, em tom de conversa amistosa, fatos cotidianos geralmente encobertos pelo *olhar acostumado* – incapaz de perceber as mudanças no dia-a-dia por causa dos gestos repetidos e automatizados com a rotina. Existe, nesse movimento criativo, a naturalidade de um artista que não se constrange diante dos acontecimentos e do modo como os subjetiva. A individualidade do poeta não é, para Bandeira, um motivo de culpa, nem de impedimento para tomar a realidade. Desse modo, ele ainda gera um clima de intimidade e simplicidade em que se revela, sem qualquer complexo, o *eu* no seio da própria obra. Para



⁴ “O poeta é um fingidor./ Fingetão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.// E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm.// E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração.” Cf. PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. In: _____. *Obra poética*. Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 98-99.

⁵ ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000. p. 175.

isso, o verso livre colabora muitíssimo, pois requer uma espontaneidade muito condizente à fala cotidiana e terna, que o poeta de Párgada soube reconhecer e explorar como nenhum outro escritor de nossa língua.

Uma outra possibilidade criativa é aquela em que, mediante as palavras, há “[...] transposição da realidade sem inventar nada, sem ‘fingir’ nada [...]”, como escreveu em *De poetas e de poesia*. O verbo “fingir”, além do mais, talvez esteja se referindo ao célebre poema “Autopsicografia”⁴, de Fernando Pessoa, um fingidor por excelência. Bandeira então destaca outra modalidade criativa e coloca em evidência a poética cuja função do artista está principalmente na escolha dos elementos incluídos na “cena”. Embora o criador opere a seleção dos componentes da obra que concebe, ele parece servir como simples máquina registradora, mero reproduzidor do que se revela para ele. Subverte, portanto, a norma do sujeito lírico, que é costumeiramente predominante, inclusive entre os poemas bandeirianos.

Esse fato de escolha, no caso de Manuel Bandeira, relaciona-se à faculdade de enquadrar uma cena que não se construiu a partir do sujeito e ainda se revelara acidentalmente. A cena, melhor dizendo, foi parcialmente construída, então assemelha-se muito ao exercício fotográfico e à sua etapa inicial, em que o campo deve ser limpo, escrutinado, ciscado, para formar o retrato de acordo com as motivações de quem reproduz a imagem. O poema “A realidade e a imagem” restringe-se a uma imitação sem maiores interferências do eu, que se ausenta ou se omite da obra intencionalmente.

O poeta seletor e abscondido ganhou fôlego, entre outros, nas *Illuminations (plained plates)* de Arthur Rimbaud, um dos principais condutos bandeirianos de acesso à modernidade e às vanguardas, conforme escreve a Mário de Andrade: “Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine–Rimbaud–Apollinaire.”⁵. Não esqueçamos de que essas *iluminações* fixam retratos de um sujeito invalidado ou disperso, que estabeleceu uma revolução estética mediante sua oclusão ou invisibilidade (parcial ou quase total). Bandeira soube colher



muito bem tal experiência, para depois tecer “relatos” em função de coisas e acontecimentos, numa fruição impecável de valores formais dos objetos ou eventualidades que o despertavam à criação.

É claro que os dois autores se aproximam, sobretudo, devido à pluralidade criativa, manifesta em Rimbaud, entre outros, através de seu conhecidíssimo “*Car Je est un autre*” (“É que Eu é um outro”)⁶ – um tipo, portanto, de *libertinagem*. Onnestaldo de Pennafot aproxima, de modo sucinto e eficaz, os dois autores em “Marginália à poética de Manuel Bandeira”:

Para terminar, não me furtarei a uma confissão: o prazer perverso que, incidentalmente, experimentei ao falar dos rigores técnicos, do requintado formalismo poético daquele que primeiro entre nós desarticulou o verso regular e primeiro gritou o lirismo absoluto, que visa mais ou menos a integrar o poeta naquele estado de vidência prognosticado por Rimbaud.⁷

Destacamos, porém, a convergência mais significativa para o fim deste estudo: um tipo de Rimbaud que, apesar de muitas diferenças entre eles, *cruza* com Mallarmé e seu caráter organizador e estruturador. O verbo “cruzar” (*passar por*) deve-se ao fato de a lucidez do primeiro nunca estar isolada, pois tem a companhia de um sentido de indeterminação de alguns elementos poéticos, assim como no poema de *Belo belo*, em que a precisão da cena coexiste com a indefinição dos termos “realidade” e “imagem”. Não é demais lembrar que o rigor de ambos, Rimbaud e Bandeira, foi seminado pela admiração dedicada a poetas parnasianos – e, no caso do brasileiro, também pelos árcades mineiros, principalmente Cláudio Manuel da Costa; pelo romântico Castro Alves, com seu rigor em torno de versos prosódicos ou prosaicos; e por Luís de Camões, que sabia entrelaçar com excelência o vigor das imagens poéticas a mais adequada vibração sonora dos versos. Fique claro, entretanto, que relacionamos obras e autores em função da poética bandeiriana para destacar

⁶ Uma interessante possibilidade de leitura dessa imagem foi muito bem expressa por Eduardo Prado Coelho: “É talvez esta a grande marca da modernidade: escrever como exercício de transformação, como experiência de morte, como aventura na alteridade. Eu é um *outro*. Nenhum saber pre-existe ao movimento da escrita que lhe dá forma. Cada texto é um risco, uma forma de presença, um acto, uma participação, um delírio, um acontecimento. Tudo é único e irrepetível. Só assim uma obra pode existir na sua alegria, como incêndio, clarão e cinza. Só assim a literatura é para nós conhecimento, memória, destino e paixão.” Cf. COELHO, Eduardo Prado. Sobre o conceito de modernidade. In: _____. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972. p. 17.

⁷ PENAFFORT, Onestaldo de. Marginália à poética de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 1, p. 1.205.



ESCRITOS

⁸ Bandeira refere-se ao poema “Carta-poema”, publicado em *Mafuá do malungo*. Cf. BANDEIRA, *Poesia e prosa*, v. 1, p. 530-531.

elementos possivelmente corroboradores em sua constituição lírica madura e de altíssima qualidade. Não se trata de estabelecer origens ou fontes, pois estas se dissolvem ao longo do percurso criativo de todo grande poeta, porém de firmar diálogos cujo produto se volta à elucidação de técnicas e procedimentos criativos. Interessa-nos o “ovo” em si, mas não quem o largou primeiro na História da Literatura, até mesmo porque o falseamento de uma técnica é um dos jogos principais da arte moderna. É nesse sentido, aliás, que podemos encontrar uma das características mais impressionantes do estilo bandeiriano: ele conta, de certo modo, a trajetória de nossa literatura, pois soube colher, em cada autor, elementos da tradição que foram “atualizados”. Para isso ainda contribuiu muitíssimo seu exercício crítico – e também suas traduções da língua inglesa, francesa, espanhola, etc., pois “tomar” uma técnica emprestada é traduzi-la, interpretá-la à sua medida.

Rigor e construtividade são marcas primordiais da eficiência de “A realidade e a imagem”. Assegurado certamente disso, Bandeira o transcreve para João Cabral de Melo Neto, modelo de organização rigorosa, do verso e do livro, ao seu paroxismo. Verifiquemos na correspondência de 30 de julho de 1947, portanto, logo após a criação do poema:

Desapareceu a euforia posterior ao golpe de outubro. Tanto os comunistas como os reacionários metem nojo. O mesmo nojo que me inspira a lama do famoso pátio que o Hildebrando de Góis não mandou calçar, apesar do meu requerimento em verso⁸. Mas no outro dia, chegando ao balcãozinho do meu quarto de dormir, tive o meu momento de poesia e procurei fixá-lo nestas quatro linhas que talvez agradem ao poeta-engenheiro:



A REALIDADE E A IMAGEM

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as
espera,
Quatro pombas passeiam.⁹

João Cabral é o poeta-construtor por excelência, que negou interferências externas em suas obras. Por isso os projetos que antecederiam seus livros recebiam tamanha importância: delimitavam e esclareciam os elementos a serem empregados na construção dos poemas. O valor de uma obra de arte estava, para Cabral, nos altos níveis de organização e controle que seu criador fosse capaz de gerar, bem como na beleza plástica e desprovida de sentimentalismos. As marcas de domínio sobre a obra revelam-se, entre outros, por características como simetria e equilíbrio. Daí proveio, aliás, seu interesse pela arquitetura moderna, em que as formas regulares e geométricas são realçadas, além de haver certa devoção à racionalidade e à luz a dissolver as faces ocultas do espaço, do pensamento e, logicamente, da criação. Ele escolhe um lugar fixo, de onde não quer se mover nem gerar mobilidades. Funde uma poética que busca um dos pólos da criação, que é o construtivo, e desejava fazer de sua arte apenas trabalho e objetividade. É possível afirmar, diante dessas características, que é o poeta mais antinatural de nossa literatura, aproximando-se, nesse sentido, de Carlos Drummond, a quem, por sinal, dedicou *A pedra do sono* e *O engenheiro*.

Diferentemente de João Cabral, Bandeira não buscava mecanismos rigorosos e ordenadores com intuito de suprimir o *acaso*, o *inconsciente*, os lados *intuitivo* e *perceptivo*,¹⁰ tanto que, na carta a Cabral, se refere à cena como um “momento de poesia”. Casualidades podiam ser, para Bandeira, uma força desencadeadora do processo criador, caracterizadas por irregularidade, involuntarismo e inconstância, que integram a realização de um vasto e tradicional

⁹ BANDEIRA, *Poesia e prosa*, v. 2, p. 1.436, carta 78 [grifo meu].

¹⁰ São de Cabral algumas destas frases: “Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais.”; “Eu impeco tanto quanto possível que o inconsciente governe minha mão.” Cf. SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menino e outros ensaios*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 328.



¹¹ Trata-se de uma entrevista de Manuel Bandeira, “O poeta aprende a partir”, localizada entre os recortes do autor, no Arquivo–Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Nesse recorte não há referência bibliográfica, mas somente a data incompleta de sua publicação em periódico: 19 de abril.

¹² Se analisadas diacronicamente, as obras de João Cabral não correspondem muitas vezes a seus ensaios e entrevistas, que talvez lhes servissem mais de palco para representação de uma personagem fascinante e polêmica, a assumir um espaço de rigidez e radicalidade. Caso o poeta vestisse, na elaboração dos versos, o mesmo papel inflexível e árido, teríamos, acreditamos, uma flauta seca, como a de “A fábula de Anfiôn”.

grupo de poetas, músicos, pintores, etc. O próprio autor disse em entrevista: “Faço poema de uma vez, é só ter inspiração. Depois, entro na fase de narcização do poema. Leio dez, quinze vezes, e quase sempre suprimo muita coisa. Raramente acrescento alguma palavra.”¹¹ A arte, na verdade, muitas vezes não passa disto: construções sobre o acaso, que não dispensam, contudo, trabalho e dedicação. Entendam “acaso”, nesse contexto, como “inspiração” (termo especializado, necessário devido à sua importância na história da arte), pois esta não passa de um acaso e/ou de uma emoção que pode gerar resultados reais. A inspiração deve ser entendida antes como um estímulo, mas não como elemento nuclear de sustentação dos versos. Seu funcionamento não está habilitado a isso: ela não é um *elemento* do poema, como verso, ritmo, rima, métrica. Não está na estrutura do texto, senão como força de vida latente e sedutora.

Pensamos que Bandeira e Cabral, apesar das diferenças, não devem habitar os extremos de um globo que tem seu eixo na moderna lírica brasileira e seus pólos constituídos por inspiração e construção, que, inclusive, se opõem historicamente.¹² Trata-se de uma contraposição inadequada devido à mobilidade de Bandeira, que transitava por todas as regiões criativas conforme muito bem revela sua *libertinagem*. Mediante ela criou sob todos os valores artísticos, transitando de um pólo a outro sem qualquer comprometimento fixo. A razão, aliás, de Bandeira ter enviado “A realidade e a imagem” para Cabral está, entre outros, no fato de ali se afirmar uma outra dimensão do discurso lírico, que está de acordo com vários princípios da poética cabralina. A contraposição, portanto, tem seu cabimento apenas no que diz respeito a Cabral, que de fato escolheu para si uma das extremidades e buscou fazer da racionalidade e da austeridade marcas de sua poética.

A disparidade entre Bandeira e Cabral, desse modo, somente enriquece nossa literatura, uma vez que, mesmo muito divergentes, são inovadoras e fundamentais. Diríamos ainda que os fios de contato entre eles importam tanto quanto as diferenças: ambos têm sentido de rigor e organização, voltados para construção de versos

¹⁴ SANTOS, Roberto Corrêa dos. Fotoescritura. In: _____. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999. p. 141.

ção mas não a realidade, ao contrário de “Pensão familiar”, cujo ponto de vista do criador intervém bastante na cena.

Já no poema “A realidade e a imagem”, a neutralidade efetiva-se, o que se revela, entre outros, pela descrição simples e direta da cena. A situação descrita no poema é quase documentada, tamanha imparcialidade do eu poético diante da exposição do fato. Com essa imparcialidade o próprio criador fabrica um tapume onde se esconde para destacar somente a criação. Ao acobertar as manipulações do artista, esse tapume engendra objetividade no poema, como se estivessemos frente ao próprio real no instante em que se manifestou, fazendo parecer que não houve qualquer trabalho sobre ele. Os versos aproximam-se, nesse sentido, do exercício fotográfico:

Das artes – com os gregos, os *fazer*es – é a fotografia talvez a que mais chame a atenção para esse pólo, como se todo esforço, toda a efetividade do trabalho, pouco valesse face à sensação do iconizado, da coisa apresentada à nossa vista, da imagem, conquanto aponte para sua referência identificável. A parte mecânica e física dessa arte procura ocultar o *empenho do fazer* [conseqüentemente, de quem faz] e a aproxima de uma natureza, de uma espécie de liberdade que dissimula o peso e o cansaço. A pintura, nesse sentido, é seu oposto.¹⁴

Mas o caráter objetivo do poema não coíbe os ímpetos de produção de sentidos: o imaginário do leitor fica estimulado diante do plano de ocultamento do eu, pois os versos “fingem” que está tudo dito e definido. A indeterminação pelos termos “realidade” e “imagem” termina, porém, por gerar uma trama conceitual que não sustenta, conseqüentemente, esse “figimento” e logo surgem interpretações sobre os diversos elementos da cena que fazem parte dos versos. A indefinição dos conceitos “realidade” e “imagem”, que têm variadas acepções nos dicionários e de acordo com áreas do conhecimento (psicologia, filosofia, artes, etc.), colabora então para o cenário de



distensão das possibilidades interpretativas de quem lê. Com o uso desses conceitos, mostram-se mais claramente os dedos e as provocações do criador, que forma uma lucidez indeterminada, ou seja, a constituição de uma cena real (prédio, poça de lama, pombas), mas cujo fundamento está na indefinição dos conceitos “realidade” e “imagem”. Essa orientação lúcida e indeterminada de alguma maneira “dirige” o caráter poético do texto.

Tais vocábulos e seu peso conceitual rompem o caráter imediato que a fotografia ou o registro pode estabelecer, pois eles parecem detonar idéias e proporcionar interpretações acerca da cena. É justamente nisso que se concentra a “deturpação” da técnica fotográfica e um dos pilares de sustentação dos versos deste poema. Recusamos a cena como absoluta descrição do real sobretudo pelo fato de o texto ser um *poema*, publicado num livro de *poemas*. Sua poeticidade está além da estilística, uma vez que não existem deturpações ou transformações da cena, o que é, aliás, uma característica determinante na arte moderna. Um dos pontos centrais que faz desse texto um poema é o elemento conceitual que há nele. Nesse sentido o título revela-se fundamental, pois não é acessório ou meramente sugestivo, metalingüístico, mas “insemina” a possibilidade de uma formulação teórica pela relação estrutural formada entre o título e o poema, dado aliás bastante comum nas obras de Oswald de Andrade, inclusive em seu romance *Memórias sentimentais de João Miramar*.¹⁵

Aventuremo-nos, nesta fase do estudo, a uma conclusão nuclear: a tessitura dos versos tem um efeito de elasticidade que vem da potencialidade conceitual do poema. Em outras palavras: existe uma propriedade estrutural que gera uma ação deformadora do objeto (artístico), cuja suspensão lhe restitui a forma primitiva. Buscaremos, nas próximas linhas, permutar os movimentos de conservação e de alteração da forma – o *stretch* bandeiriano – para discutir com mais intensidade a construção do poema. Isso motivará dois tipos distintos de exame crítico: um analítico, que respeita a conservação da forma, e outro interpretativo, que se lança à sua deformação. Nesse sentido aproveitamos a técnica de composição bandeiriana

¹⁵ Essa técnica de estabelecer uma relação estrutural entre o título e o texto foi radicalizada em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, dos quais destacamos o primeiro poema. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 157. (Obras Completas, 7):

amor
humor





ESCRITOS

¹⁶ VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 203.

em “A realidade e a imagem” para estruturar nosso método de exame crítico. Acreditamos que, a partir disso, haverá uma estrada mais segura ao esclarecimento de algumas dobras textuais de grande importância.

AS MÁQUINAS DO POEMA

Ainda que a cena pareça muitíssimo cotidiana, o *stand by* desperta a máquina criativa ao captar *mudanças* de frequência na paisagem familiar. É como se preexistisse ao estado de ânimo que impele Bandeira a elaborar seus versos alguma repetição de fatos – pequenos e rotineiros – que é abalada por novos componentes: aparecem quatro pombas e uma poça de lama a refletir o arranha-céu. Estabelece-se, portanto, mediante novos elementos, uma interferência na ordem das coisas, até então dominadas pela sujeira do pátio e, conseqüentemente, pelo desprazer que a imundície cotidiana gerava no autor.

Paul Valéry, que soube teorizar como poucos a gênese da criação, escreve, em *Variedades*, um trecho muito relevante para o desenvolvimento da questão, e de rara beleza também:

Um poeta é, a meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e veio construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos. Como nos animais vemos de repente manifestar-se um caçador hábil, um construtor de ninhos, um de pontes, um perfurador de túneis e de galerias, vemos manifestar-se no homem esta ou aquela organização composta que aplica suas funções em alguma obra determinada.¹⁶

O *stand by* seria correspondente ao faro caçador – ou instinto de caça – que os animais possuem, mas, no poeta, o mecanismo é criado e desenvolvido artificialmente, mesmo quando se aproveita de elementos como instinto, sensibilidade, etc. A fábrica do poema re-





úne mecanismos artificiais visando manter os mecanismos naturais sob controle (relativo, obviamente), para servir-se deles na criação artística. O potencial inconsciente não se manifesta com frequência se o autor não dominar os instrumentos relativos à sua arte, pois esse controle sobre a criação gera uma naturalidade que abre as “portas” para a chegada de sentimentos, imagens, etc.

Como *stand by*, os olhos do poeta mobilizam-se, em busca da realização artística, a partir dos deslocamentos mais tênues. O poema resulta, entre outros, do meio como Bandeira manipula a cena através do aproveitamento da poça e do arranha-céu, e da inserção dos termos conceituais “realidade” e “imagem”. Os conceitos ainda representam a inserção de várias possibilidades interpretativas sobre a cena: eles permitem o engendramento de uma faceta narrativa, novelística para o leitor (portanto, mais interpretativa). É interessante observar, em relação a isso, um trecho de uma correspondência de Bandeira a Vinicius de Moraes, datada em 31 de julho de 1947:

[...] O meu pátio continua uma imundície. Mas outro dia cheguei ao balcãozinho do meu quarto de dormir e *vi* esta coisa linda:

A REALIDADE E A IMAGEM

O arranha-céu sobe no ar puro que foi lavado pela
[chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, ao chão seco que as
[separa,
Quatro pombas passeiam.

Como em mim um poema nunca vem só, fiz ainda este:



ESCRITOS

¹⁷ Correspondência ainda não publicada. Encontra-se no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Cf. INVENTÁRIO Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

POEMA PARA SANTA ROSA

Pousa na minha a tua mão, protonotária.
O alexandrino, ainda que sem a cesura mediana,
[aborrece-me.
Depois, eu mesmo já escrevi: Pousa a mão na minha
[testa.
E Raimundo Correia: “Pousa aqui, pousa ali, etc.”
É Pouso demais. Basta Pouso Alto.
Tão distante e tão presente. Como uma reminiscência
[da infância.

Pousa na minha a tua mão, protonotária.
Gosto de “protonotária”.
Me lembra meu pai.
E pinta bem a quem eu quero.
Sei que ela vai perguntar: – O que é protonotária?
Responderei:
– Protonotário é o dignitário da Cúria Romana
que expede, nas grandes causas, os atos que os
simples notários apostólicos expedem nas pequenas.
E ela: – Será o Benedito?
– Meu bem, minha ternura é um fato, mas não
[gosta de se mostrar:
É dentuça e dissimulada.
Santa Rosa me compreende.

Pousa na minha a tua mão, protonotária.¹⁷

O poema, desse modo, também resulta do acaso e de sua manipulação, ou seja, é decorrente justamente do momento em que Bandeira surge no balcãozinho do apartamento e vislumbra as quatro pombas.

O cotidiano está, nestes versos, na dimensão da cena, que é composta por elementos comuns e triviais (arranha-céu, poça de lama, pombas), num espaço urbano, sem efeitos extraordinários. Acontece que o cotidiano não está no fato em si, pois este foge da normalidade: conforme Bandeira escreveu para Vinicius de Moraes, “O meu pátio continua uma imundície. Mas outro dia cheguei ao balcãozinho do meu quarto de dormir e *vi* esta coisa linda”, ou seja, a cena está na esfera cotidiana porém ultrapassa a ordem normal das coisas, o que impele o poeta à criação.

É “poesia menor” uma vez que deriva de um acontecimento sem importância e nada provocativo, tanto que a provocação destes versos não vem da cena em si, mas da manipulação dos termos conceituais “realidade” e “imagem”. O termo *menor* não tange o juízo de valor, mas antes a dimensão do que anima o poeta a desenvolver suas obras. Por outro lado, como escreve Candido¹⁸, o poeta menor é aquele que abandona os poemas de tipo épico, grandiosos pela extensão como pelo assunto – sempre a destacar feitos extraordinários de um certo herói que representa, na maior parte das vezes, toda a sua nação e seus valores. Passa-se ainda, com o tom menor, a se compor em formas mais breves, que muitas vezes não desejam ultrapassar a transmissão genuína de um momento de “puro” lirismo. Talvez provenha daí a referência que Bandeira faz a Verlaine, integrante do expresso que o levou até à feira modernista: o simbolista francês defendia o canto em tom *mineur*, investindo suas obras com o maior lirismo possível.

Importante destacar ainda que Bandeira escolheu, na carta para Vinicius, o verbo *ver* para referir-se ao poema “A realidade e a imagem” (“vi esta coisa linda”). Os verbos, conforme Roland Barthes, penetram o ato de lado a lado.¹⁹ Podemos afirmar seguramente, diante disso, que o espaço de representação já estava montado: o arranha-céu, a poça de lama e quatro pombas. A tessitura do poema é antecedida por um gesto de escolha – a visão, que aproxima e enfoca os elementos provocadores de algum estímulo. Cria-se, posteriormente, relações entre as coisas observadas, o que se faz sobre-

¹⁸ CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: sobre poesia. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002. p. 130.

¹⁹ BARTHES, Roland. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 66.

²⁰ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Lexikon Informática, 1999.

²¹ BELO, Ruy. Manuel Bandeira em prosa e verso; Manuel Bandeira ou como um poeta se faz. In: _____. *Sendas da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 227.

tudo pela preposição *entre* e pelos termos “realidade” e “imagem”. A cena revela um movimento maquinal – o *clíc* do poeta, o instante de percepção –, assim como resguarda a visão do autor, sua posição diante do mundo. Entendam a palavra *posição* sob as diversas acepções que carrega: *posição, maneira, situação, arranjo*, etc.²⁰ Qualquer cena incorpora implicitamente uma maneira de ver, seja na fotografia, ou nas artes plásticas, ou mesmo na literatura, que é a do criador escrutinando as coisas dentre uma série de outras possíveis.

Uma vez que os elementos constitutivos do poema foram submetidos a um rigoroso método seletivo/criativo, é necessário analisá-los minuciosamente. A lente analítica, porém, deve ter um alcance focal que parte da microestrutura tendo em vista à macroestrutura. Segundo Ruy Belo, “[...] o trabalho de Bandeira não é exercido tanto sobre a palavra ou o verso como sobre o poema [...]. O próprio poeta afirmou, aliás dentro doutro contexto: ‘É que sou, perdoai-me, um poeta que só funciona dentro do poema’.”²¹ O trabalho de Bandeira, cremos, se exerce tanto num sentido quanto no outro, mas palavras e versos estão sempre visando à coerência do poema, a formar, em parte por isso, textos valiosos. Respeitando essa dinâmica, podemos analisar, sem qualquer dúvida da validade dos resultados, os verbos.

Existem, no poema, quatro verbos, distribuídos cada qual em um dos versos: *sobe* (v. 1), *desce* (v. 2), *separa* (v. 3), *passseiam* (v. 4). Ainda existe *lavado* (v. 1), mas esse verbo age em função mais de qualificar e estabelecer um estado do que de revelar uma ação, bem como abranda o peso do arranha-céu. Os dois primeiros indicam ações opostas e complementares (criam continuidade), enquanto o terceiro manifesta-se abstratamente – mais do que indicar um deslocamento tem função de situar as “quatro pombas” na cena, uma vez que o verbo *separar* consolida a preposição *entre*, reafirmando a localização das aves. Então o termo recebe um valor espacial subjacente. Depois, o último verbo, *passseiam*, carrega, semanticamente, um movimento muito mais brando do que os dois primeiros – *sobe, desce* –, o que está de acordo com os valores atribuídos de costume à pomba (paz, ingenuidade, etc.). A suavidade do verbo *passsear*



contribui para equilibrar horizontalmente as pombas na cena, ainda que de maneira parcial. Isto aumenta a estabilidade da imagem, pois é um verbo que, neste contexto, colabora para delimitar o espaço e circunscrever o movimento. Mediante a conjunção da *subida* do prédio e da *descida* da imagem é possível observar o equilíbrio da cena: o arranha-céu *sobe* no “ar puro” e “desce refletido na poça de lama”, as pombas *passseiam* – funcionam como o núcleo de todo o poema e sustêm as energias contrárias dos movimentos de verticalidade (*subir* e *descer*). As pombas mantêm a tensão das variadas forças, não à toa, pois, entre a *realidade* e a *imagem*, são elas quem estão a gerar a sedução do texto. O equilíbrio fica nítido pelo fato de a preposição *entre* relacionar-se ao que está ao lado das aves – à esquerda e à direita – mas também pelo que está descendo e subindo. Certamente devido a essa simetria, que pode ser observada sob outras perspectivas, Bandeira enviou os versos a João Cabral, o “poeta-engenheiro”, tendo a certeza de sua aceitação: é um poema simétrico, de imensa concisão, sem que o eu lírico se manifeste explicitamente; há espacialidade e arquitetura (dois elementos muito desenvolvidos pela poética cabralina), além de uma questão conceitual, que articula dois movimentos e cria um modo especial de discutir a linguagem literária.

O caráter mecânico da obra revela-se mais pelos estados de alerta e de ânimo do autor. A fábrica de versos é operada de modo semelhante ao de uma máquina de captação ou de registro, que, quando em *stand by*, pode ser ativada por algum encontro *acidental* de coisas. Desse modo, a mecânica está sobretudo na condição pré-criativa, que antecede o instante mesmo de apreensão da poesia. Ela parece também com um alarme infra-vermelho, hábil para responder com seu grito às frequências alteradoras do espaço “vigiado”. Importa diante desses fatos buscar a razão de os componentes de “A realidade e a imagem” ativarem o mecanismo de reação do poeta, o que se torna viável ao ampliar a lente de exame para um espaço mais heterogêneo, envolvendo cartas, crônicas, entrevistas, reportagens e outros poemas. Há, nesse procedimento crítico, uma tendên-



²² BELO, *Sendas da poesia*, p. 230.

cia à análise da gestação da obra, o que estava em jogo no momento da criação, enfim. Trata-se de elementos acessórios reveladores de uma poética. Lembrar que as obras de artes não existiram sempre pode ser de extrema relevância.

Um dos gestos iniciais sempre parte do inconsciente, que está muito integrado à criação, conforme pudemos observar na carta de Bandeira a Vinicius, quando afirma: “em mim um poema nunca vem só”. É como se um poema destravasse as engrenagens do criador, que, neste caso, gera poemas quase sempre diversos: um é longo, outro curto; um tem o sujeito objetivado, noutro o sujeito se revela explicitamente, etc. Bandeira então parece, no instante mesmo criativo, ativar integralmente suas ferramentas, artes e ofícios, que talvez pela força da vontade e do impulso realizador tinham de ser manuseadas, mesmo em função de outro texto. Isto revela um processo de criação e um processo mental.

No “Poema para Santa Rosa” observamos os versos se fazendo, numa rota de construção/desconstrução. O primeiro verso (“Pousa na minha a tua mão, protonotária”) gera, de imediato, reflexão sobre sua métrica, conforme podemos notar no segundo verso (“O alexandrino, ainda que sem a cesura mediana, aborrece-me”), enfim, o primeiro (construção) é negado pelo segundo (desconstrução). Existe em todo o poema a experimentação do melhor modo de criá-lo. Como escreveu Ruy Belo sobre “Poema para Santa Rosa”, “A poesia, num caso como este, é realmente ‘a linguagem em que se diz o que não se pode dizer’”²². Trata-se de uma articulação de conceitos literários, mas de maneira muito distinta da de “A realidade e a imagem”, pois neste não existem interferências do sujeito, é conciso, sintético, equilibrado, não há “mistura” e variedade de elementos, etc., porém há um ponto de contato fundamental: são metapoemas, que discutem/revelam a criação poética.

A cena daquela manhã provoca o sentimento de prazer (“*vi esta coisa linda*”) em razão do desprazer costumeiro da imundície (“*meu pátio continua uma imundície*”). Como escreveu Paul Valéry, a poesia está relacionada, sem dúvida, a qualquer estado anterior à es-



critura e à crítica²³, que, nesse poema, liga-se ao pátio para onde a residência de Bandeira estava voltada²⁴. O local é descrito em dois poemas de *Mafuá de malungo*, “Carta-poema” e “Petição ao prefeito”; ainda temos o conhecidíssimo “O bicho”, de *Belo belo*, que mostra o desconforto social do autor frente à condição indigna de um homem em busca de comida. Nele a imundície ultrapassa os problemas contidos em outros poemas sobre o pátio, uma vez que este se torna, em “O bicho”, o palco de representação da condição indigna de um mendigo. O pátio ganha uma outra dimensão, mais incômoda, certamente.

São, no total, quatro poemas circulando em torno da sujeira e da lama do pátio. Citemos os dois dirigidos ao prefeito:

CARTA-POEMA

Excelentíssimo Prefeito
Senhor Hildebrando de Góis,
Permiti que, rendido o preito
A que fazeis jus por quem sois,

Um poeta já sexagenário,
Que não tem outra aspiração
Senão viver de seu salário
Na sua limpa solidão,

Peça vistoria e visita
A este pátio para onde dá
O apartamento que ele habita
No Castelo há dois anos já.

É um pátio, mas é via pública,
E estando ainda por calçar,
Faz a vergonha da República
Junto à Avenida Beira Mar!

²³ VALÉRY, Paul. Je disais quelquefois a Stéphane Mallarmé.... In: _____. *Variété III*. 44. ed. Paris: Gallimard, 1949. p. 18.

²⁴ Trata-se do edifício São Miguel, na avenida Beira-Mar 406, apartamento 409. Bandeira começou a residir nesse endereço em 1944.





ESCRITOS

²⁵ BANDEIRA, *Poesia e prova*,
1958, v. 1, p. 530-531.

Indiferentes ao capricho
Das posturas municipais,
A ele jogam todo o seu lixo
Os moradores sem quintais.

Que imundície! Tripas de peixe,
Cascas de fruta e ovo, papéis...
Não é natural que me queixe?
Meu Prefeito, vinde e vereis!

Quando chove, o chão vira lama:
São atoleiros, lodaçais,
Que disputam a palma à fama
Das velhas maremas letais!

A um distinto amigo europeu
Disse eu: – Não é no Paraguai
Que fica o Grande Chaco, este é o
Grande Chaco! Senão, olhai!

Excelentíssimo Prefeito
Hildebrando Araújo de Góis,
A quem humilde rendo preito,
Por serdes vós, senhor, quem sois:

Mandai calçar a via pública
Que, sendo um vasto lagamar,
Faz vergonha da República
Junto à Avenida Beira Mar! ²⁵

Diz o segundo:





PETIÇÃO AO PREFEITO

Governador desta cidade,
Excelentíssimo Prefeito
General Mendes de Moraes,
Ouça o que digo, e tenho que há de
Mover-se-lhe o sensível peito
Dado às coisas municipais!

Há no interior do quarteirão
Formado pelas avenidas
Antônio Carlos, Beira-Mar,
Wilson e Calógeras, tão
Bem traçadas e bem construídas,
Um pântano que é de amargar!

Não suponha que eu exagero,
Excelência: é a verdade pura,
Sem nenhum véu de fantasia.
Já o pintei uma vez: não quero
Fabricar mais literatura
Sobre tamanha porcaria!

Reporters, a quem nada escapa,
Escreveram sueltos diversos
Sobre esse foco de infecção.
Fotógrafos bateram chapa...
Coisas melhores que os meus versos
De velho poeta solteirão!

Fiz, por sanear-se esta marema,
Uma carta desesperada
Ao seu ilustre antecessor.
Uma carta em forma de poema:





ESCRITOS

²⁶ BANDEIRA, *Poesia e prosa*, p. 537-538.

O homem saiu sem fazer nada...
Pelo martírio do Senhor,

Ponha o pátio, insigne Prefeito,
Limpo como o olhar de inocência,
Limpo como – feita a ressalva
Da muita atenção e respeito
Devidos a Vossa Excelência –
Sua excelentíssima calva!²⁶

A imundície, em “O bicho”, tem muito mais força que nos versos de “Carta-poema” e “Petição ao prefeito”. Nestes últimos são características primordiais o descritivismo, a linguagem jornalística, informativa, que revelam as coisas de maneira mais superficial, sem muita transgressão ou transformação no nível da linguagem. São diferentes de “A realidade e imagem”, em que as coisas não são propriamente o que parecem, pois forma-se um jogo conceitual bastante elaborado e sofisticado. Neste sentido podemos dizer que “A realidade e a imagem” é um texto mais literário, mais criativo, uma vez que não está em jogo uma questão circunstancial (a sujeira do pátio). Nos poemas de *Mafuá do malungo* sobre o pátio a imundície é o ponto central justamente pela tentativa de solucionar o problema mediante um apelo poético. Além disso, em “O bicho” e “A realidade e a imagem” os versos foram criados a partir de fatos que ultrapassam em alguma medida o cotidiano daquele espaço, enquanto em “Carta-poema” e “Petição ao prefeito” revela-se a continuidade de um estado, de uma situação.

Mediante todos estes poemas sobre o pátio podemos observar a existência de elementos-surpresas em “A realidade e a imagem” que estimulam o interior do aparelho psíquico. A eventualidade então pode catalisar a elaboração dos versos, quando mundo externo (as coisas) e mundo interno (desprazer, prazer, vontades) parecem fundir-se em torno das mesmas energias. A reunião dos componentes formadores da cena suspende o incômodo e a negatividade da





imundície do pátio, cuja força centralizadora é momentaneamente interrompida em virtude da beleza, conforme notamos na carta para Vinicius de Moraes (“O meu pátio continua uma imundície. Mas outro dia cheguei ao balcãozinho do meu quarto de dormir e *vi* esta coisa linda”). Reúne-se então o acaso à lucidez e à manipulação dos elementos; o acidental da cena abre espaço para Bandeira realizar seu poema. Existe, porém, outra questão a ser destacada: o sentimento de prazer relacionado aos versos talvez venha das leituras que fez dos escritos rimbaudianos, nos quais podemos encontrar imagens de algo subindo pelo ar e/ou descendo por uma poça (cf. *Illuminations*). Fazemos uma mera alusão, posto que não é possível, sob os documentos avaliados, confirmar esta suposição.

À medida em que os versos se mostram simples, igualmente revelam bastante sofisticação. Ainda que se tratem de uma descrição, esta não é explicativa. As pombas, no poema, oferecem um conteúdo simbólico, tornam-se o elemento norteador da produção de sentidos, porém estão inseridas na própria descrição do real, e coíbem, desse modo, quaisquer ímpetos de interpretação. Existe portanto um movimento de distensão e retração do imaginário – o *stretch* – ativado por aquilo que se localiza *entre* a realidade e a imagem. O fato de a poesia não ser costumeiramente mera reprodução do real, mas de um estado de ânimo do autor, incute a dúvida. É como se uma coisa não estabelecesse poeticamente um estado fixo, conforme escreve Goethe: “Não se pode fugir ao mundo de modo mais seguro do que pela arte; nenhuma forma de prender-se a ele é mais segura do que ela”.²⁷

O acréscimo bandeiriano à cena que ele assiste do balcãozinho de seu apartamento está, principalmente, na inserção de dois termos de significados múltiplos, “realidade” e “imagem”. Eles permitem o desencadeamento de uma série de reflexões sobre o fazer poético e a própria linguagem, lançando algum mistério (ou, melhor, quatro pombas de indefinição). O valor de uma obra na modernidade quase sempre parece nascer propriamente da tensão exercida entre elementos que esclarecem e outros que obscurecem as coisas tais como se apresentam diante do homem comum.

²⁷ GOETHE Apud MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 16.





ESCRITOS

²⁸ BANDEIRA, *Poesia e prosa*, 1958, v. 1, p. 205.

Dois substantivos são adjetivados (“ar puro” e “chão seco”), o que não foge do equilíbrio do poema, pois ambos representam elementos complementares, tal como a “realidade” e a “imagem”. O equilíbrio do poema revela-se, entre outros, por essa conjugação; as expressões que se opõem espacial ou conceitualmente recebem o mesmo peso lingüístico. De um lado, coloca-se um verso que está ultra-aderido à realidade e ao objetivismo e também é puro, fluido (“O arranha céu sobe no ar puro lavado pela chuva”), asseamento que, diga-se de passagem, não é apenas do ar, porém ainda do estilo arquitetônico do prédio. Enfim, esse tipo de edificação sugere abandono de ornamentos, simplicidade, tem componentes simétricos e geométricos; de outro, a “marca” da lama reflete o real em uma matéria de propriedades muito distintas das do verso anterior (“E desce refletido na poça de lama do pátio”), pois a lama é suja, impura. Indispensável ainda lembrar que a lama é retomada nove poemas depois, nos versos de “Nova poética”, sendo de extrema importância relacioná-los:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito,
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão,
[salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem [por cento e as amadas que envelheceram sem maldade.²⁸





Um dos sinais de desconforto, a lama (e com ela a sujeira), torna-se combustível que impulsiona a criação como idéia de corrupção de um ritmo monótono e filisteu. Aqui a sujeira é uma coisa desejada, contrária à limpeza estéril do parnasianismo. A poça de lama de “A realidade e a imagem” imprime uma marca ofensiva e ameaçadora ao arranha-céu, que sobe na pureza do céu recém-lavado. Não existem somente movimentos opostos, o de subir (ar) e o de descer (chão), mas também qualidades inversas, a da limpeza e a da sujeira.

²⁹ *Ibid.*, p. 356.

Importante nos referirmos ao adjetivo *imundo* na correspondência de Bandeira para Vinicius de Moraes, termo que também está em “O bicho”. Os versos sobre o homem-bicho agregam o desconforto da sujeira com mais o social, numa configuração total do desagrado. Aqui temos uma outra configuração e resultado provindo da sujeira do pátio. É um outro elemento denunciador do incômodo deste tipo de sujeira:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.²⁹

A própria estruturação do livro e o conjunto de poemas que o caracteriza permitem-nos interrelacionar alguns signos de sua poesia. É um tipo de exame que não abandona a coerência ou a lógica da própria obra.



³⁰ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 268, 269 [grifo nosso].

Em torno de “A realidade e a imagem”, a crítica teceu diálogos intersemióticos. Aguinaldo José Gonçalves destaca, em seu estudo, relações entre literatura e cinema, em que observamos uma análise no sentido de revelar o modo como a imagem foi construída. Recorre-se, porém, à sucessão de elementos que passam pela câmera, enquanto não conseguimos apreender, mediante o poema, qualquer espécie de pista capaz de fornecer tais conclusões. Fala-se, por exemplo, em “*desenrolar da cena*”, “*técnicas cinematográficas*”.³⁰ Mas acontece que, em literatura, a simultaneidade torna-se incontornável por mais eficiente que sejam os recursos e a técnica do autor. O que existe, principalmente, é a maior tensão sobre o espaço e o modo como os elementos podem ser articulados. Mais do que uma cena o que existe é uma imagem (poético-fotográfica), que está construída principalmente entre a realidade e a imagem.

No que diz respeito ao movimento interpretativo, é sempre possível desenvolvê-lo desde que o leitor tenha vontade de lançar-se a ele. Nem todo texto, porém, fornece condições para desenvolvê-lo. O querer interpretativo surge, obviamente, de uma energia fabricada entre a obra artística e seu expectador, que é uma força de sedução. Caso contrário, a arte não estabeleceria o desejo de falar sobre ela, mas apenas abandoná-la depois de algumas tentativas. Porque ouvir o desejo é um dos pontos nucleares de todas as atividades humanas e existenciais que nos cercam. É como se os elementos discursivos não assegurassem as hipóteses produzidas, como se as interpretações escorressem das mãos do leitor. Alguns poemas, desse modo, até aceitam interpretações – e muitas vezes a desencadeiam, como em nosso caso –, mas eles próprios não conseguem ou não querem, posteriormente, sustentá-las. Muitas vezes, inclusive, o próprio movimento de retração e contração é quem estabelece a graça e a sedução de uma obra, como uma parte de um corpo entrevista pelos cortes da roupa. É um jogo de mostrar-se/esconder-se, em que não existem ganhadores e perdedores, mas sim o prazer da leitura, o vigor da sedução e a fome diante do que não se revela de todo. Tais textos suportam e requerem – por serem mais adequados – movimentos analíticos, que desvelam o mecanismo mesmo que aqui se buscou revelar.