

IMPOSSÍVEIS CARINHOS

IMPOSSIBLE TENDERNESSES

Júnia Nogueira Neves¹

RESUMO

Esse artigo analisa o erotismo nos poemas de Manuel Bandeira.

Palavras-chave: Literatura. Poesia brasileira. Erotismo.

ABSTRACT

This article analyses the eroticism in Manuel Bandeira's poems.

Keywords: Literature. Brazilian poetry. Eroticism.

“O que não tenho e desejo
É o que melhor me enriquece.”

Manuel Bandeira, “*Testamento*”.

Francisco de Assis Barbosa declara ser Manuel Bandeira “... o autor de *poesias eróticas das mais belas que já foram escritas em português.*” (1958, p. XXII), o que também é endossado por Alfredo Bosi, que afirma: “*Vinícius de Moraes será talvez, depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira.*” (1992, p.514, grifo meu). Falando sobre o instante de “alumbramento” na poética bandeiriana, Davi Arrigucci Jr. afirma que “*Em sua gênese, a lírica, para Bandeira,*

1- Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, professora-adjunta da Faculdade de Letras do Instituto Superior de Educação da Fundação d. André Arcoverde. Endereço eletrônico: neves.junia@gmail.com

se prende ao erótico, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagem.” (1990, p.152).

A declaração dos críticos é o ponto de partida deste artigo que pretende se debruçar sobre esse aspecto da poética bandeiriana. Quanto ao “erotismo”, retomase aqui a definição de Georges Bataille (1987), para quem o erotismo é uma forma particular da atividade sexual da reprodução, que, por sua vez, é comum aos homens e aos animais sexuados. Todavia, ao menos aparentemente, apenas os homens transformaram a atividade sexual em atividade erótica porque só eles fizeram do erotismo uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução, da preocupação de procriar, independente mesmo do gozo erótico.

Em *Cinza das Horas*, primeiro livro de Bandeira, o poeta já indiciava alguns caminhos que o erotismo percorreria ao longo de sua trajetória. O poema *D. Juan* oferece uma definição de “*posse – sonho mau que desvaira e ilumina.*”; *Mancha* traz uma definição de amor: “*No fundo é amargo e triste e dói mais do que tudo*” e vários poemas apresentam o desejo insatisfeito foi expresso em versos melancólicos.

É o caso, por exemplo, do soneto *Confissão*. Nele, logo no primeiro quarteto, a presença do condicional “*Se*”. O eu lírico planeja, movido pelo desejo que cresce de hora em hora, confessar seu amor por essa mulher que imagina “*prendada e casta e clara*”. No entanto, dissipado o condicional, em tempo “*presente do Indicativo*”, a coragem se desfaz e o poeta se cala. A mulher se afigura “*tão linda e rara*” que ele se acovarda, e o desejo permanece insatisfeito.

Esse aspecto, de um plano imaginário onde o poeta traça um comportamento mais ousado, de satisfação dos próprios desejos *versus* um plano real, em que se cala, onde o desejo não se concretiza, reaparecerá em outros poemas. Surge, por exemplo, bem verdade que modificado, em *Poemeto irônico*, *Ternura* e em *Ao crepúsculo*.

Em *Poemeto irônico*, o poeta se dirige a um “*tu*” dizendo-lhe que “*os teus desejos ferventes vão/ Batendo as asas na irrealidade*”. Mas esses são os desejos do eu lírico que, na irrealidade, encontram espaço de expressão.

Ou então à distância, como em *Ao crepúsculo*. Neste poema, o poeta pensa na amada distante e a distância o protege de qualquer desilusão. Seguro, ele imagina a dor da mulher por sua ausência, dor que a levará a “*mortificar o casto coração*”. O amor é correspondido, mas continua irrealizado, o desejo permanece insatisfeito.

Em *Ternura*, a mesma estratégia está presente. Aqui, eu lírico escreve, enquanto não vai à casa da amada, a fim de furtar-se ao desejo que o abrasa. Protegido pelo tempo que não escoar e pelo encontro não concretizado, faz versos com destino certo: os seios da mulher. A arte é uma metonímia do próprio poeta, que deseja “*Toda a volúpia do teu sonho,/ Toda a ternura do teu sangue*”. Nesta condição de “não-concretização”, ele pode sentir que é, para sempre, dela e que ela igualmente lhe pertence.

A poesia é, pois, caminho de realização amorosa, meio de contato entre o poeta e o objeto de seu desejo, tão inacessível. Esse tema é retomado em *Poemeto erótico*. Nesse texto, o poeta, obcecado pela imagem do corpo da mulher, associa-o a elementos naturais, o que evidencia outra das chaves do erotismo bandeiriano: a mulher associada à Natureza.

Já o soneto *Boda espiritual* introduz dois dados novos. O plano de desenvolvimento da poesia ainda é o imaginário: “*No pensamento meu...*”, onde o desejo também está interdito. No auge da excitação feminina, para amortecer o desejo da mulher, o poeta não recorre ao encontro sexual, mas estende “*longamente a mão pelo teu dorso*”. Negada a plenitude da relação, substituída, talvez, pela masturbação, a excitação feminina aumenta (“*Tua boca sem voz implora em um arquejo*”) enquanto o poeta a observa absorto, uma flagrante postura *voyeur*.

Portanto, mesmo na imaginação do poeta, o contato carnal pleno é censurado e substituído por uma outra compensação: a visão do corpo nu da mulher que, como já foi dito, é fonte de alumbramento. A mulher, nua e conivente com essa “forma” de relação sexual, permanece *pudica e bela* e, cada vez mais estreitada nos braços do poeta, afigura-se como um passarinho morto, em uma inusitada recorrência à Natureza. Igualmente inusitada é a “antítese” do título, em que o termo “boda”, celebração de casamento, surge acompanhado do adjetivo “espiritual”, bem oposto à ideia de concretização do matrimônio, que ocorre com a relação sexual. Essa aproximação de termos profanos a outros espirituais, sagrados, reaparecerá em outros momentos ao longo da poética deste autor.

O segundo livro publicado por Bandeira foi *Carnaval*. Nesta obra, ainda persistem as imagens de insatisfação e o tom nega a delicadeza e a espiritualidade do livro anterior. O eu lírico se desdobra sob máscaras várias: a figura predominante, Pierrot, é imagem de luto melancólico e, em contraposição a ele,

surge Arlequim – figura de reação que busca satisfação perversa.² Agora, a satisfação do desejo assume tonalidades agressivas.

No estudo já citado, Bataille registra que

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. (...) O que significa o erotismo dos corpos, senão uma violação do ser dos parceiros... ?”e acrescenta: Poderíamos dizer apenas que se o elemento de violação, e mesmo da violência, que a constitui, falha, a atividade erótica atinge com mais dificuldade a plenitude. (1987, p. 16-17).

A agressividade é, pois, um dos componentes do jogo erótico; na relação sexual, muitas das “carícias” são, na verdade, manifestações agressivas: arranhões, mordidas, gemidos que excitam o outro e o próprio beijo, que lembra o ato de devorar. Muitas vezes, brincadeiras agressivas preludiam a excitação sexual, culminando, no final, com a “rendição” de um dos parceiros.

Contudo, em alguns poemas, a violência parece exceder os limites, aproximando-se do sadismo. O quinto canto de “A canção das lágrimas de Pierrot” revela um amante que “*corre atrás da amada esquiva*”, a fim de “*matar o seu desejo/ Numa furtiva carícia.*” Não há qualquer gesto de carinho por parte da mulher: “*Colombina/ se lhe dá, lesta, à socapa,/ Em vez do beijo um tapa*”. O amante, ante a agressão, sente-se feliz, seu “*pobre rosto ilumina-se-lhe.*”, o que é uma reação espantosa e uma rima inusitada.

Esse mesmo aspecto reaparecerá em *Vulgívaga*. Esta mulher marginal defende o que o poeta não consegue, tantas vezes, concretizar: o gozo físico, sem o qual, para ela, não é possível conceber o amor. Exibe, na terceira estrofe, o despojamento do orgulho em favor da largueza do amor, mas enumera, a seguir, suas preferências e seduções. Seu amante predileto parece ser o artista, a quem dá tudo, mesmo dinheiro. E, voltando ao que estava sendo exposto, proclama, na sétima estrofe, sua preferência pela “*volúpia da pancada*”.

2- De acordo com o “Vocabulário da psicanálise” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1970, p 432-436.), “perversão” é: “desvio em relação ao ato sexual ‘normal’, definido este como coito que visa a obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto. Diz-se que existe a perversão quando o orgasmo é obtido com outros objectos sexuais (...) ou por outras zonas corporais (...). De forma mais englobante, designa-se por perversão o conjunto do comportamento psicosexual que acompanha tais atipias na obtenção do prazer sexual. (...) A frequência dos comportamentos perversos caracterizados, e sobretudo a persistência de tendências perversas, subjacentes ao sistema neurótico ou integradas no acto sexual normal sob a forma de ‘prazer preliminar’, conduzem à ideia de que ‘... a disposição para a perversão não é algo de raro e de singular, mas uma parte da chamada constituição normal’.”

Esse poema faz um interessante contraponto com aquele intitulado “Pierrot Místico”, em que, o eu lírico masculino convida a mulher a voltar para ele (mais especificamente para o seu leito) e lhe afirma que amantes atléticos lhe poderão dar “*O amor próximo das sevícias*”, mas que apenas ele detém “a ingênua arte/ das indefiníveis carícias”. A terceira estrofe retoma a masturbação, forma de prazer perverso, já encontrada em “Boda espiritual”. O êxtase do eu lírico se confunde com sua “infinita tristeza”, e ele recrimina os que buscam “O amor na fúria dionisíaca”; define “volúpia” como “*Flor triste de pântanos onde/ Mais que a morte a vida é sombria*”.

A mulher degradada, marginal, de “*carne complicada*” parece fascinar o poeta. Ressurge, em “Pierrete”, onde o eu lírico, assumindo a voz feminina, está à procura de “*Alguém que tenha a alma sutil,/ Decadente, degenerada!*”. Vagando por uma paisagem de forte marcação decadentista, com direito a faunos, salamandras, bruxos e virgens hamadriades estupradas por gênios “*caprípedes e brancos*”, clama por seu amante, Pierrot, sua sombra “*cocainômana e noctâmbula*”.

A mulher aparecerá, também, como “O súcubo”, demônio feminino que vinha, à noite, copular com os homens. Este poema é lido por Jorge Wanderley, que destaca a postura “*heterodoxa*” do poema “*nisso de ter a mulher como ser ativo, primeiro motor do encontro sexual.*” O ambiente é velado: noite, em silêncio, com a casa adormecida, “*condições de segredo*”. E a mulher, “*astuta, amorosa e daninha*”, buscava o quarto do homem que a rememora. Jorge Wanderley prossegue a leitura desmanchando os fios que formam o texto, e conclui que o poema evoca “As artes do encontro sexual sem penetração (*só contatos*), as que permitem uma semiconsumação sem o perigo (...), o grande perigo da fecundação.” (1997, p. 283)

No poema *O descante de Arlequim*, o texto começa com uma descrição que localiza o espaço no plano material e encontramos, novamente, a voz masculina protegida pela escuridão da noite. O eu lírico, mascarado agora como Arlequim, é um ser marginal (observe-se a terceira estrofe) e declara ser tudo quanto convém à mulher. A quarta estrofe traz uma ambigüidade no segundo verso, onde *anélito* (respiração, hálito) remete a anelo (desejo ardente), registra a busca erótica como uma possibilidade esquecimento. Este ser “*vagabundo e sem idade*”, marginal, é o homem capaz de dar à mulher a quem convém “*Um momento de eternidade*”, fora do pesadelo de viver.

O erotismo se confunde, aqui, com a morte. É uma busca de anular as tensões, as dores, nem que seja por um breve instante, que será o do orgasmo. Mas, se a ausência de tensões se prolonga indefinidamente, o ser estará morto. O estado de morte é um estado de “tensão zero”. Bataille também aproxima a busca erótica da morte quando diz que: “*a morte tem o sentido da continuidade do ser*”, que “*temos a nostalgia da continuidade perdida*” e que esta continuidade é buscada no erotismo: “*Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental da morte.*” (1987, p. 13, 15 e 18)

Esse tema aparece, novamente, em “A Dama Branca”, personificação da morte, que é assim descrita: “*A Dama tinha caprichos físicos: / Era uma estranha vulgívaga.*”

Ao lado do par “amor & morte”, persiste, neste livro, o que já havia aparecido em “Boda espiritual”: a aproximação entre o sagrado e o profano. Os poemas “A ceia” e “A morte de Pã” espelham situações em que elementos profanos se misturam à História cristã. O primeiro, de forte anticlericalismo decadentista, descreve uma orgia romana em meio a qual César planeja um fratricídio e o Papa “*Deixa cair, rindo, um punhado de confeitos*” “*Entre os seios lírios de uma matrona*”. O segundo traz uma retomada da Crucificação, sendo a figura de Cristo substituída pela de Pã, “*identificado em Roma como o deus fauno*”. (SCHWAB, 1994, p. 350)

Por fim, no poema “Toante”, há versos que evocam o semblante feminino da estátua de Bernini, “*Êxtase de Santa Teresa*”. Em ambos, o gozo orgásmico se aproxima do êxtase religioso: “*O espasmo é como um êxtase religioso... / E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...*”.

Na terceira obra de Bandeira, *Ritmo dissoluto*, os poemas apresentarão tons e técnicas diferentes: na maioria, há a perpetuação das sensações e formas das fases anteriores, mas alguns deles já apresentam a dissolução dessas formas e sensações (COLEHO, 1982) em favor de uma maior liberdade que se consolidará em *Libertinagem*.

Lúcia Helena observa que, nesta obra,

modo espectral das sombras é superado pela **carne**, pela vida e pela consciência e aceitação da finitude como prova da humanidade dos homens. A poesia como que se despoja dos fantasmas da morte e da culpa e surge neste livro uma espécie de ‘religiosidade profana’, marcada pelo perdão, pela contaminação do sagrado e do profano (1992, p. 26)

o que pode ser aferido na leitura do poema *Balada de Santa Maria Egipcíaca*.

Na primeira estrofe, o poema apresenta-nos Santa Maria Egipcíaca em sua missão: está “*Em peregrinação à terra do Senhor*”. O terceiro verso, na segunda estrofe, traz uma comparação antecipadora do tom do poema, numa identidade entre os sentimentos da personagem e o ambiente que remonta aos românticos. Na sequência, observa-se o impasse: o desejo de Santa Maria, de atravessar o rio, não pode ser concretizado por “*Por um homem de olhar duro*”, porque ela não tem dinheiro, embora rogue a Deus que o abençoe. O homem, que não parecia estar muito interessado nas bênçãos divinas, recusou-se a atendê-la e “*fitou-a sem dó*”. A sexta estrofe repete a comparação e reforça a identidade já enunciada na segunda. Ante a insistência da Santa, “*O homem duro escarneceu: — Não tens dinheiro, / Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.*” e ela, sorrindo ao gesto feito, atende o barqueiro.

É ainda Bataille quem afirma: “*Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a*” (1987, p. 135) É bem verdade que a profanação sugerida por este poema é muito mais contextual que “factual”, já que, a rigor, as pessoas só são santificadas quando já estão mortas. Ora, estando ela viva, não seria possível falar em profanação. No entanto, levados desde o título à leitura de que a mulher é “Santa Maria Egipcíaca”, a ideia que se forma primeiro, antes de qualquer reflexão quanto à burocracia eclesiástica da santificação, é a de que houve a profanação do corpo de uma santa.

Mas a profanação do sagrado não é o único movimento do livro. Há, igualmente, a sacralização do profano, a espiritualização da carne. É possível encontrá-lo, por exemplo, logo no poema de abertura do livro, “O silêncio”. Há nesse texto, mais uma vez, a exposição do corpo nu. O amor se banha de carne, que se espiritualiza (“*Da tua carne de âmbar e nua/ Quase a espiritualizar-se*”), e de morte.

Já “O espelho” retoma o tema do corpo nu e, de certa maneira, espiritualizado, quando, dirigindo-se à mulher, o eu lírico diz: “*De novo em posse da virgindade, — Virgem, mas sabendo toda a vida —*”. Nesse poema, a pureza da mulher está garantida mesmo após todo o ardor vivenciado (“*Teu corpo que arde dentro de mim/ Que ardo contigo no fim da tarde.*”), independente do fato de esta relação ter ocorrido no plano real ou apenas no imaginário do poeta.

A mulher também será “pura” em “Carinho triste”: embora seu corpo seja do amante quando ele bem a quer, ela possui seios “*que são como os seios intactos das virgens.*”

O corpo feminino retorna “Na solidão das noites úmidas” associado a elementos da natureza, o que já foi visto anteriormente. O desejo do encontro, os planos de vida a dois são traçados à distância e os verbos no Infinitivo mostram que não se concretizam em nenhum tempo.

No poema “Carinho triste”, verifica-se que o encontro deixa o plano imaginário, mas é duplamente frustrante: para a mulher, cujo amante a rejeita; para o poeta, que não alcança correspondência nessa “*triste amiga*”.

Em “A vigília de Hero”, os encontros de amor já ocorreram e o eu lírico feminino chora, no presente, a ausência do amado, imaginando as futuras decepções: ele encontrará outras mulheres e a esquecerá. A tendência à espiritualização aparece quando ela afirma que: “*Alguma coisa em ti pertence-me! / Em mim alguma coisa és tu./ O lado espiritual do nosso amor / Nos marcou para sempre*”.

Libertinagem é considerado pela crítica geral como amadurecimento poético de Bandeira: marca-se por maior comedimento, espanta a tristeza e a melancolia e refreia o erotismo. Em lugar da ardente (e, por vezes, mórbida) sensualidade, lança mão do humor e de um lirismo despojado, em expressão simples e terna, com um tom melancólico de evocação. O “*humour*”, como define o próprio Bandeira, é “*a disposição de rir, ou pelo menos sorrir, de coisas ou situações que encaradas a sério seriam demasiado penosas ou revoltantes*” (1958, p.1285).

A infância afigura-se como o local privilegiado e a ventura maior. Em “O impossível carinho”, o que o amante almeja poder ofertar à amada são “*as mais puras alegrias de tua infância*”. E é da infância que retorna a lembrança (plena de *humour*) do primeiro amor frustrado, cantado em *Porquinho-da-Índia*. O porquinho-da-Índia voltará, ainda neste livro, em “Madrigal tão engraçadinho” e a mulher será mais bela que a primeira namorada. Teresa teve mais sorte que Antônia, de “Namorados”, cujo parceiro a achava parecida com uma lagarta listada, um poema em que o *humour*, já citado, reaparece.

A evasão parece atingir um clímax em “Vou-me embora pra Pasárgada”. Nessa terra onde é amigo do Rei, o poeta já enuncia, na primeira estrofe, seu desejo primeiro: ter a mulher que quer, na cama que escolher. Na terceira estrofe, enumera

as atividades que realizará e planeja, quando cansado, retomar um hábito de infância e ouvir histórias, deitado à beira do rio. Nem todos os planos e as facilidades parecem, contudo, afastar uma tristeza maior e é o encontro amoroso que se coloca como possibilidade de remissão dessa dor máxima: “*E quando eu estiver mais triste / Mas triste de não ter jeito / Quando de noite me der / Vontade de me matar / — Lá sou amigo do rei — / Terei a mulher que quero / Na cama que escolherei / Vou-me embora pra Pasárgada.*”

Interessante notar que mesmo em Pasárgada, onde é amigo do rei e pode ter a mulher que quer, na cama que escolher; mesmo tendo “*um processo seguro/ De impedir a concepção*”, as mulheres que o poeta tem para namorar são as prostitutas. O olhar do poeta para os seres marginais persiste ainda aqui e ele lhes reserva um lugar em sua terra de bem-aventuranças.

O corpo nu retorna e reafirma-se como fonte de alumbramento em “*Evocação do Recife*”: “*Um dia eu vi uma moça nuinha no banho / Fique parado o coração batendo / Ela se riu / Foi o meu primeiro alumbramento*”

A partir de *Libertinagem*, a poética bandeiriana volta-se para outros temas e o tom erótico, presença marcadamente obsessiva nos livros anteriores, perde um pouco a sua força em favor dos amigos, do cotidiano, da infância... Mas esse “perder a força” não significa ausência completa. Persistem poemas eróticos, embora o desejo não encontre uma fórmula de expressão muito diferente do que já se delineara nos livros anteriores.

Em “*Estrela da manhã*”, por exemplo, seu primeiro poema remete-nos à “*Vulgívaga*”, de *Carnaval*, só que na voz de um eu lírico masculino: “*Digam que sou um homem sem orgulho*” que, em favor da largueza do amor e como a vulgívaga carnavalesca, apresenta-se despido de qualquer orgulho. Não hesita em pedir ajuda aos amigos e aos inimigos para encontrar a estrela que “*desapareceu ia nua*”. A obsessão pelo corpo nu feminino apresenta-se novamente aqui e, como num carnaval fora de época, o eu lírico traveste-se de máscaras (quarta estrofe) e autoriza seu objeto de desejo, a partir do imperativo reiterado “*Peca!*”, a fazê-lo por todos e com todos. Enumera os prováveis “*todos*” a seguir (sexta e sétima estrofes), mas reserva, isolada na oitava estrofe, uma esperança para si próprio, acrescentando, nos versos seguintes, a promessa das dádivas que a esperarão. Para o desejo do poeta, não importa que a mulher seja “*pura ou degradada até a última baixa*za” e já não é a primeira vez que se observa a sua simpatia pelos

marginais da sociedade. Também não é estranha à sua poética o envolvimento do sagrado com o profano, nos versos em que ele a incita a pecar “*Com o padre e com o sacristão*”.

O fato de a estrela da manhã (que é o planeta Vênus) estar associada à deusa romana do amor e da beleza e constituir-se um objeto de desejo distante, inacessível ao poeta, situa estes versos num topos já familiar na poesia erótica bandeiriana: a amada inatingível. A estrela “*ao mesmo tempo erotizada e pura, material e espiritual, ardente e fria, baixa e celeste, corporal e cósmica*” (ARRIGUCCI, 1990, p.190) estenderá seu brilho a outros poemas. Reaparece em “A estrela e o anjo”, de forma bem mais acessível que a Estrela da manhã, mas muito mais pura: “*Vésper caiu cheia de pudor na minha cama / Vésper em cuja ardência não havia a menor parcela de sensualidade.*”; em “Canção das duas Índias”, aparece a estrela d’alva, em um cenário marítimo, e a leitura que Davi Arrigucci (1990, p. 197) faz desse poema assinala: “*a secreta junção de amor e morte no mar*”.

Lira dos cinqüent’anos traz “Pousa a mão na minha testa” e a resposta do amante à mulher que, provavelmente, o interpela quanto ao silêncio a que se vê relegada talvez justifique a diminuição da freqüência de seus poemas abertamente eróticos: “*Não te doas do meu silêncio: / Estou cansado de todas as palavras.*”

No entanto, o silêncio não é total e ressaltam poemas sugestivos como “Canção”, que retoma o tema, já visto em “Carinho triste”, do amante desprezado; “Cantar de Amor”, bem ao estilo trovadoresco; “Última canção do beco” em que o sagrado reaparece contaminado pelo profano: “*Foste rua de mulheres? / Todas são filhas de Deus! / Dantes foram carmelitas...*” e “Água forte”. A princípio enigmático este poema esclarece-se quando se revela que “*O pente na pele*” refere-se aos pêlos pubianos da mulher e que o tema dos versos é uma descrição do órgão sexual feminino, provavelmente em período menstrual (observe-se a terceira estrofe).

Em “O homem e a morte”, de Belo belo, a “Indesejada das gentes” se apresenta ao homem agonizante com “*Sorriso igual ao da amada/ que amara com mais amor*” e aproxima, mais uma vez, a mulher da morte, o objeto do desejo da possibilidade de satisfação definitiva de quaisquer anseios. Mas, agora, a morte já não se apresenta como uma “*estranha vulgívaga*”. É doce, “*figura toda banhada/ De suave luz interior*” que toca o homem “Com infinita doçura”: “*Era a doçura da amada/ Que amara com mais amor*”.

Contudo, “O lutador”, na mesma obra, “*Buscou no amor o bálsamo da vida, / Não encontrou senão veneno e morte.*” e deixou registro de uma visão ainda pessimista quanto ao amor, a mesma já foi registrada em *A cinza das horas*.

“Unidade” é um poema cuja análise da professora Angélica Soares ressalta que o erotismo ali expresso “é o desejo de conexão com o cosmos, na medida em que se identificam mulher e natureza, na imagem do verão com ‘... ventos de sôfrega mocidade’.” (1992, p.34)

No entanto, em “Arte de amar”, o encontro carnal revela-se preponderante e o poema registra algumas concepções bandeirianas do amor já estudadas. Nesse poema, o amor, sensual e erótico, foi feito para a felicidade da união física, reside no desejo dos corpos. As almas não participam porque não são capazes de entender outra alma. Talvez daí venha o “voyeurismo” constante do eu lírico e o desencanto no encontro com a “alma” da amante, que resulta em tantos desencantos de amor: mulheres que amam homens que as desprezam, enquanto elas desprezam o poeta; máscaras do eu lírico que cantam a desilusão do (des)encontro amoroso; na impossibilidade do carinho, a opção pela agressividade etc.

Opus 10 traz “Uma face na escuridão” sob a voz feminina que regressa a lugares já conhecidos: o corpo nu, o desejo erótico como fonte de vida (“*A vida ia tomando forma e cor, rompia...*”, “*a vida, a borbulhar selvagem*”). O amor que une a mulher a seu amante é tão forte (“*Eu estava tão presa a ti, que não sabia/ Onde acabava eu e começavas tu*”) que se espalha pela Natureza. Uma vez separados, tudo se destrói: as cordilheiras afundam, os bichos morrem no abismo, “*Tudo descorou, tudo envelheceu*”. A separação, portanto, resulta em morte e, mesmo na morte, o olhar da mulher o acompanha. Há, ainda nesta obra, o poema “Cântico dos cânticos”. Colocado sob forma de discurso direto, bem ao gênero dramático, o poeta se eximiu de assumir um eu lírico masculino ou feminino e deixou livres as vozes que revelam metáforas claramente eróticas.

Estrela da tarde trará “A Ninfa” e “Vita Nuova”, que foram lidos por Jorge Wanderley no estudo já citado. Da análise desta crítica, destaca-se o voyeurismo do primeiro poema e, no segundo, a mesma questão temporal que já foi enfocada em “Cântico dos cânticos”: a surpresa do encontro amoroso quando a vida já está “*na morta madrugada*”.

Em *Mafuá do malungo*, “versos de circunstâncias” como o descreve o poeta, encontra-se o “*Madrigal muito fácil*”. Nele, o desejo é alimentado à distância a qual

lhe parece assegurar a beleza da mulher. A constatação, na proximidade, da beleza muito maior e do desejo muito mais forte, leva o eu lírico a deixar, nos versos seguintes, o convite ao encontro amoroso. Ainda neste livro há “Dois anúncios” que retomam a ironia bandeiriana. O primeiro relata uma série de procedimentos de conquista amorosa que culminam em fracasso e a solução que o poeta encontra: enviar à amada pastilhas purgativas e o segundo, com subtítulo “Colóquio sentimental”, relata as promessas do amante de bem cuidar dos seios da mulher, garantindo-lhe, numa hipérbole, que ficarão tão firmes “*Como a Sul-América*”.

Como se pôde observar, alguns aspectos temáticos, repetidos mais ou menos intensamente, caracterizam a poesia erótica de Manuel Bandeira.

O erotismo, na poesia bandeiriana, oscila entre o imaginário (onde se expressa) e o real (onde não se concretiza), o que relega o desejo a permanente insatisfação. O amor erótico, em Bandeira, traz a marca da irrealização. Ainda que o eu lírico expresse volúpia, esta estará impedida de concretizar-se no encontro amoroso graças: à distância física, como em “Confissão”; à irrealidade da evocação, seja pela fantasia (“Estrela da manhã”) ou pela memória (“O súcubo”); ou a volúpia será substituída pela arte. A poesia vai ser vivida como cena da realização do desejo como em “Poemeto erótico”.

O corpo feminino estará constantemente relacionado a elementos naturais e se confunde com eles na expressão do desejo do eu lírico, como se pode verificar, por exemplo, em “Poemeto erótico”.

Na irrealização do encontro amoroso, o eu lírico se compraz com formas perversas, “alternativas” para a satisfação erótica, como o “voyeurismo” (“A ninfa”), a masturbação (“Boda espiritual”) e uma certa dose de sadismo, predominante em *Carnaval*.

Talvez fruto da convivência feminina com essas formas perversas de relação, talvez consequência da preponderância do plano imaginário sobre o real, as parceiras eróticas do eu lírico se mostram pudicas e, muitas vezes, permanecem virgens apesar de todo ardor em que se veem envolvidas. É o caso, por exemplo, de “Boda espiritual”.

Ao lado da primeira apresentação da mulher, convive outra: a mulher marginal, voluptuosa e ousada, despudorada, que parece ter igualmente fascinado o poeta (“Vulgívaga”) . É sob a voz feminina que o eu lírico expressará maior volúpia e deixará entrever maiores fantasias: “Pierrete”...

Tal como convivem esses dois “perfis” de mulher, há, na poética bandeiriana, outros aspectos aparentemente antagônicos. Mas talvez a melhor alternativa seja dizer que, em verdade, o poeta constrói uma “religiosidade profana” que não se distancia do prazer erótico e que mesmo se confunde com ele (“Balada de Santa Maria Egípcíaca”).

A visão do corpo (nu, de preferência) da mulher torna-se um *topos* marcante da poesia erótica de Bandeira e já foi assinalado como “fonte de alumbramento” (“Evocação do Recife”) Essa forma de voyeurismo, que muitas vezes confunde o corpo feminino com a Natureza, remete aos aspectos já anteriormente citados.

Davi Arrigucci Jr. diz que “*a paixão erótica faz com que a poesia se torne um meio para o poeta se familiarizar com a ideia de morrer.*” (1990, p. 198). Seja por isso ou por que for, é fato que, na poesia bandeiriana, o amor se alia a morte em muitas ocasiões, como em “A Dama Branca”. Esse aspecto não exclui a visão do amor como fonte de vida, como se encontra em “Madrigal melancólico”, por exemplo.

O *humour*, ou ironia, (aqui tomando-se um termo por outro) será a saída frente a muitos encontros frustrantes ou frustrados (“Porquinho-da-Índia”).

A infância é, muitas vezes, a referência de felicidade perdida que se conjuga à felicidade, também inatingível, do encontro amoroso, seja pela impossibilidade da concretização do encontro seja pelo desejo de se ofertar à amada o dote maior: “*as mais puras alegrias*” que são vividas nesta fase da vida. Pode-se observar esses aspectos em “O Impossível carinho”.

Esses aspectos enumerados e suas exemplificações antes sugerem que esgotam o quadro da poesia erótica bandeiriana, mas delineiam alguns de seus traços marcantes. Muito foi dito: o amor vale na relação física (“*Não posso crer que se conceba/ do amor senão o gozo físico*”, “*Deixa teu corpo entender-se com outro corpo/ Porque os corpos se entendem, mas as almas não*”), que nem sempre é alcançada e então mulheres amam homens que as desprezam enquanto elas desprezam o poeta (“Carinho Triste”); na ausência do amor, há a opção da agressividade; o gozo orgásmico pode lembrar o êxtase religioso (“Toante”) e tanto mais...

Mas há, também, o que não se disse. Não se disse, por exemplo, que o desejo em *A cinza das horas* parece ser muito conflitante para o eu lírico e que uma das saídas para o seu apaziguamento foi a busca de sublimação, encontrada, por

exemplo, em “Ingênuo enleio”: o desejo que a presença da mulher provoca acaba por transformar-se “*Em doce e grave adoração*” e o encontro amoroso permanece negado.

Em *Carnaval*, o amor parece mais carnal e as vozes expressam maior voluptuosidade. Entretanto, as vozes falam por detrás de máscaras e máscara é também essa “liberação”. O desejo permanece irrealizado, clamando pelos amantes que se procuram ou que se foram.

E por aí vão as coisas não ditas...

No entanto

— Não será insensato pedir a esta rosa que fale? Não vês que ela se dá toda no seu perfume?

Então... por que exigir mais? Que nos baste “O exemplo das rosas”...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JR., D. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. da Letras, 1990.

BANDEIRA, M. **Poesia e Prosa**. 2 volumes. Rio de Janeiro: Ed. José Aguillar Ltda., 1958. (atualizamos a ortografia.)

BATTAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM editores, 1997.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 3ª ed., s. d.

COELHO, J.F. **Manuel Bandeira, pré-modernista**. Rio de Janeiro: Olympio, J. Ed. / Brasília: INL-MEC, 1982.

HELENA, L. “Manuel Bandeira e o lirismo do cotidiano.” In: Carmina, **Revista Semestral de Cultura**, Manuel Bandeira, v. 3, n. 6, Rio de Janeiro: Espaço 1 Editora, 1992, p. 23 – 31.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. **Vocabulário da psicanálise**. Santos: Fontes, M., 1970.

SCHWAB, G. **As mais belas históricas da Antigüidade Clássica**: os mitos da Grécia e de Roma. v. I., RJ: Paz e Terra, 1994.

SOARES, A. “Eros e Bandeira”. In: Carmina. **Revista Semestral de Cultura**, Manuel Bandeira, nº6, ano 3, Rio de Janeiro: Espaço 1 Editora, 1992, p. 32 – 39.

WANDERLEY, J. “Uma nota sobre a poesia erótica de Manuel Bandeira”. In: **Poesia Sempre**, (revista semestral de poesia). Ano 5, n.º 8. Rio de Janeiro, junho de 1997, p. 281 – 288.