

## ■ A faca na toalha ou poesia e cotidiano

### FERNANDO FIÚZA MOREIRA

Doutor em língua e literatura francesas pela Université Stendhal Grenoble-3, França, e professor-adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

**Resumo:** Mesmo sendo levado pouco em conta pela crítica literária, quando esta aborda as relações entre literatura e cotidiano, o gênero lírico praticado no Brasil, do século XVII ao século XX, foi capaz de dar a ver certos aspectos do dia a dia e remeter o leitor à realidade da época em que o poema foi escrito, não com o intuito documental, mas com o de fornecer referências que facilitem sua compreensão.

**Palavras-chave:** Poesia. Cotidiano. Gregório de Matos. Tomás Antônio Gonzaga. Álvares de Azevedo. Manuel Bandeira.

**Abstract:** Literary criticism pays little attention to the relations between literature and everyday life. Nevertheless, the analysis of Brazilian poetry from the seventeenth to the twentieth century allows the reader to relate it to certain aspects of everyday life of those times. Such readings do not aim to make poetry a historical document, but to provide references to facilitate its comprehension.

**Keywords:** Poetry. Everyday life. Gregório de Matos. Tomás Antônio Gonzaga. Álvares de Azevedo. Manuel Bandeira



O leitor deve estranhar o fato de o título do artigo fazer menção a uma clássica cena da prosa realista, quando o assunto que aqui será tratado é a poesia. Menção a um autor que escreveu sua prosa contra procedimentos mais encontrados justamente na poesia (BOURDIEU, 2002, p. 123), apesar de agir como poeta pela extrema, e incômoda para muitos, valorização da forma. Poderia também ter outro título, “O barômetro de Flaubert”, caso se optasse pelo mesmo autor, mas por outro livro e outro crítico: em vez do tédio de Emma Bovary esperando o marido acabar a refeição riscando com uma faca, abstraída, retas efêmeras sobre a toalha, quando ainda moravam em Tostes, cena recuperada por Auerbach em *Mimesis* (2001, p. 432), o barômetro da casa de Mme. Aubain citado por Barthes na abertura de “O Efeito de Real” (1972, p. 35). São convocados textos narrativos em prosa e textos críticos sobre a prosa por dois motivos: 1º) foi a prosa narrativa que se encarregou predominantemente do cotidiano; 2º) a grande maioria dos textos críticos sobre a relação entre cotidiano e literatura toma como *corpus* prosa narrativa.

Várias são as possibilidades de abordar a relação entre literatura e cotidiano: a) do ponto de vista do leitor, a literatura pode ser um hábito (ler Proust sem uma rotina de leitura é raro, mais até do que ler, hoje em dia, Proust), hábito que, no entanto, nos revela o extraordinário, pois é a quebra do equilíbrio inercial que faz mover a ação da narrativa, em se tratando, claro, de prosa de ficção; b) do ponto de vista da construção do enredo, ou seja, da obra, o cotidiano é residual (BARTHES, 1972), mas necessário, por ser o campo em comum entre obra e leitor; c) do ponto de vista do autor, de sua prática escritural, a rotina se faz necessária, sobretudo na confecção de obras de longo curso – é impensável *Guerra e Paz* ou *A montanha mágica* redigidas sem uma meticulosa rotina por parte de Tolstói e Thomas Mann, respectivamente; d) do ponto de vista do conteúdo, o que nos interessa mais de perto aqui, quando cenas do cotidiano dos personagens ou do eu lírico são inseridas na obra para dar um ar de realidade ao que de fato é imaginação e subjetividade.

Dentre os inúmeros críticos que trataram do tema, dois foram os escolhidos, para balizar teoricamente o que se segue, por representarem duas vertentes separadas pelo tempo, pelo espaço e pela maneira de abordar o fenômeno, ainda que com áreas de confluência onde esses três fatores são abolidos. Como enunciado acima, trata-se de Erich Auerbach em sua monumental *Mimesis* (1946) e Roland Barthes em seu curto artigo “O efeito de Real” (1968). Um poeta dado a neologismos poderia forjar o seguinte nome: Auerbarthes, em que a junção de dois significantes daria um paradoxal, ainda que sugestivo, significado, mas um impossível referente.

Para Auerbach, o cotidiano, na literatura greco-latina, só poderia ser abordado pelos gêneros cômicos, segundo a antiga regra estilística (2001, p. 38-39). O nobre, o grande e o importante nada têm a procurar na realidade comum (2001, p. 121). O percurso temporal da literatura ocidental, da Grécia homérica ao século XX, seria, portanto, a tentativa de incorporar a realidade, não apenas necessariamente em gêneros “baixos”, senão também em gêneros sérios e nobres. Isto só se dá no século XIX, com o realismo europeu [“representação séria da realidade social cotidiana contemporânea, fundamentada na constante movimentação histórica” (AUERBACH, 2001, p. 464)]. No breve epílogo de sua longa obra, o crítico alemão é taxativo:

Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação de níveis, segundo a qual a realidade quotidiana e prática só poderia ter lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante (AUERBACH, 2001, p. 499-500).

Para Barthes, que adota então a visada estrutural, baseada, sobretudo, nos estudos de Propp sobre a narrativa, as cenas de cotidiano, como a do começo de *Un coeur simple*, de Flaubert, são um resíduo incômodo ou um “luxo” (1972, p. 36), visto que a análise estrutural as desdenha por não moverem a narrativa, por serem destituídas de funções. Estas cenas descritivas faziam parte da retórica antiga, eram chamadas de *ekphrasis*, serviam para embelezar o discurso e não se sujeitavam ao real empírico, no qual “[...] o verossímil não era referencial, mas abertamente discursivo” (BARTHES, 1972, p. 38). A diferença, portanto, entre a Antiguidade e o realismo “[...] todo discurso que aceite enunciações creditadas somente pelo referente” (1972, p. 43) é que naquela o que valia era o verossímil e não o verdadeiro, ao contrário deste, em que o significado é expulso em detrimento do significante e este é atrelado a um referente.

Se os dois críticos têm formação e defendem pontos de vista distintos – Auerbach, formado na Filologia românica e prócer da Estilística germânica, e Barthes, na época em que escreveu o texto convocado, um semiólogo estruturalista, portanto, o primeiro levando em conta a articulação entre texto e História, enquanto o segundo levando em conta apenas a linguagem (o signo) –, ambos concordam num aspecto: o modelo da prosa realista é o texto historiográfico. É bem sabido que desde Hesíodo e Tucídides a História adotou a prosa e não o verso, além do compromisso com descrever de forma objetiva a realidade empírica. Ora, se a realidade e a verdade são agenciadas em prosa, como se dá então a representação da realidade no gênero lírico, tão desprezado que nem foi levado em conta por Aristóteles na *Poética* (no que restou desta), e muito pouco por Lukács, que em *Arte e sociedade* (2009) dedica sessenta páginas ao romance (“a epopeia burguesa”), trinta à sátira e apenas cinco ao gênero lírico?

Mas um crítico brasileiro, José Guilherme Merquior, vivendo na Europa na efervescente década de 60, lembrou-se da lírica e argumentou que “[...] a poesia,

sobretudo nos dois últimos séculos, nada fica a dever, em poder de abertura ao mundo, aos grandes mestres que, em outro gênero e em outro estilo, elevaram a ficção do realismo à mais alta hierarquia literária” (1997, p. 33). Nosso interesse aqui é demonstrar que a poesia lírica brasileira, desde o século XVII, portanto mesmo antes da delimitação temporal de Merquior (“nos dois últimos séculos”), incorporou o cotidiano, ainda que de forma residual, mas residual ele será, para Barthes, até em obras paradigmáticas da prosa realista. O que conta, de fato, é a atenção dada pelo leitor ao resíduo.

Para Michael Riffaterre, a *mimesis*, ou representação da realidade, só se faz notar na primeira leitura de um poema; ela é apenas um pano de fundo (1982, p. 91), e a partir da segunda leitura, a *mimesis* é descartada em função da semiose (RIFFATERRE, 1982, p. 111), ou seja, o leitor ater-se-á ao significante e ao significado do poema, descartando a âncora do referente e embarcando na deriva sem fim do signo. A referência ao real seria, portanto, uma isca oferecida pelo poeta ao leitor para convencê-lo (capturá-lo) a entrar em seu barco, feito de sons e ritmos, afinal, como quer François Rigolot, “[...] para que haja ato poético deve existir um limiar de transitividade mínima entre a linguagem do codificador e do decodificador” (1979, p. 167).

Constatando a existência de alusão ao cotidiano em poemas líricos, o leitor crítico poderá perguntar-se como ela opera e que função tem. Eis algumas possibilidades: a) se é um poeta inclinado à visualidade, ou seja, inclinado a incorporar, em seus poemas, palavras e sintagmas que evoquem o aspecto físico do mundo, dificilmente o cotidiano escaparia, visto que são os objetos que melhor o representam (pensemos num relógio, num copo d’água, num comprimido de aspirina, ou em Baudelaire, Ponge e João Cabral de Melo Neto, respectivamente); b) se o poeta descreve seu mundo físico, por não querer ou saber sair de si, dificilmente escaparia de descrever, por conseguinte, seu cotidiano, como veremos em breve; c) se escreve

longos poemas, o espaço textual não pode ser preenchido apenas por sentimentos, sensações e abstrações filosóficas, pois num momento ou noutra a âncora do real deve ser convocada até para a renovação do fôlego, uma tomada de ar, digamos, não só por parte do texto, mas do leitor também; d) a partir do modernismo, vê-se a aproximação por parte da linguagem literária da fala do cotidiano, o que inevitavelmente acarreta cenas do cotidiano.

A escolha de quatro poetas brasileiros de quatro séculos e estilos diferentes é arbitrária, como todo ato crítico, e tem como intuito demonstrar que mesmo distantes no tempo e com tudo o que isso acarreta em mudanças, deixaram em suas obras resíduos do real, ou como prefere e profere o último dos poetas aqui analisados, Manuel Bandeira: “a marca suja da vida” (1983, p. 184).

### **Gregório de Matos**

Quem percorre os *Poemas Escolhidos* (1975), de Gregório de Matos, por José Miguel Wisnik, perceberá nos dois quartetos do soneto à p. 41 uma menção à realidade cotidiana da Bahia no século XVII:

A cada canto um grande conselheiro,  
Que nos quer governar cabana e vinha;  
Não sabem governar sua cozinha,  
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um bem frequente olheiro,  
Que a vida do vizinho e da vizinha  
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,  
Para o levar à praça e ao terreiro.

No mais superficial nível do poema, o lexical, pode-se observar facilmente a presença do cotidiano no emprego de palavras e sintagmas nominais tais como “a cada canto”, “cabana e vinha”, “cozinha”, “em cada porta”, “a vida do vizinho e da vizinha”,

“praça” e “terreiro”. A perseguição ao cidadão pelo Estado, sinodoicamente representado pelo “grande conselheiro”, funcionário incompetente, mas instituído de poder, e o clima de bisbilhotice e delação provocado por arapongas voluntários traduzem com bastante nitidez uma ambiência persecutória e claustrofóbica, típica de épocas absolutistas, que infelizmente foi intermitente no Brasil até há pouco, se é que nos livramos de todo, visto as tentações ditatoriais que povoam as mentes bolchevistas encasteladas nos estamentos burocráticos nos dias que correm.

Se neste soneto tem-se a vida coletiva da cidade, de que o eu lírico é um observador indignado, em “Epístola ao conde do Prado”, romance (poema narrativo, em redondilhas e rimas toantes) com 34 quartetos, o eu lírico descreve sua marginalidade e solidão sociais e geográficas desde a primeira estrofe (MATOS, 1975, p. 138):

Daqui desta praia grande  
onde à cidade fugindo,  
conventual das areias  
entre mariscos habito:

Da 11ª à 14ª estrofes (p. 139), é descrita a rotina diária:

Em amanhecendo Deus  
acordo, e dou de focinhos  
co’o sol sacristão dos céus  
toca aqui, toca ali signos.

Dou na varanda um passeio,  
ouço cantar passarinhos  
docemente, ao que eu entendo,  
exceto a letra e o tonilho.

Vou-me logo para a praia,  
e vendo os alvos seixinhos,  
de quem as ondas murmuram  
por mui brancos e mui limpos:

Os tomo em minha desgraça  
por exemplo expresso e vivo,  
pois ou por limpo ou por branco  
fui na Bahia mofino.

Estrofes adiante (p. 141-142), dá-nos o poeta sua rotina noturna:

De noite vou tomar fresco  
e vejo em seu epiciclo  
a lua desfeita em quartos  
como ladrão de caminhos.

O que passo as mais das noites  
não sei, e somente afirmo  
que a noite mais negra, escura,  
em claro a passo dormindo.

Faço versos mal limados  
a uma moça como brinco,  
que ontem foi alvo dos olhos,  
hoje é negro dos sentidos.

Esta é a vida que passo,  
e no descaso em que vivo,  
me rio dos reis de Espanha  
em seu célebre retiro.

Talvez a longa descrição, para os padrões líricos, dos hábitos cotidianos sirva apenas de engaste para a soberba do poeta, um desocupado orgulhoso (“me rio dos reis de Espanha”), ainda que na estrofe final (p. 142) ofereça seu trabalho ao conde, o que demonstra a instrumentalização da literatura naquela época de mecenato, cujos financiadores eram a Nobreza, a Igreja e o Estado.

Não há mais nada elementar e cotidiano do que a comida, e Gregório não se furtou, em alguns poemas, de pô-la à mesa. Veja-se o que diz da então vila do Recife (p. 164):

O povo é pouco, e muito pouco urbano,  
Que vive à mercê de uma linguíça,  
Unha de velha insípida e enfermiça,  
E camarões de charco em todo o ano.

O final do último verso, “em todo o ano”, caracteriza bem a pobre rotina alimentar da colônia. Mas dependendo do interesse do poeta, no caso o de louvar, em outro poema, o capitão Luís Carneiro, em cuja casa hospedou-se na ilha de Itaparica, a pobreza transforma-se em fartura: “Ricos polvos, lagostas deliciosas”, “O melão de ouro, a fresca melancia” (p. 195). É verdade que são locais diferentes: Recife era ainda uma vila, Itaparica uma fértil ilha defronte à capital da colônia, Salvador, mas a gritante diferença de oferta de alimentos torna-se suspeita, transmitindo ao leitor atento, mais uma vez, que a literatura não é documento confiável; se ela alude à realidade é mais por convenção retórica do que por intuito de transmiti-la fidedignamente.

Se o ato de comer é demasiadamente humano, não se pode dizer o mesmo do mecanismo da maré, que, no entanto, traduz, com grande força imagética, a repetição, talvez a mais depreciativa característica da rotina. Veja-se, por inteiro, o seguinte soneto (p. 211):

Seis horas enche e outras tantas vaza  
A maré pelas margens do oceano,  
E não larga a tarefa um ponto no ano,  
Porquanto o mar rodeia, e o sol abrasa.

Desde a esfera primeira opaca, ou rasa,  
A Lua com impulso soberano  
Engole o mar por um secreto cano,  
E quando o mar vomita, o mundo arrasa.

Muda-se o tempo, e suas temperanças,  
Até o céu se muda, a terra, os mares,  
E tudo está sujeito a mil mudanças.

Só eu, que todo o fim de meus pesares  
Eram de algum minguante as esperanças,  
Nunca o minguante vi de meus azares.

Valendo-se de um paradoxo tipicamente barroco, a constância da mudança da maré, o eu lírico contrasta a inconstância das coisas do mundo com a permanência de suas desditas; sua rotina de dissabores é incapaz de alterar-se sob a força de lua, que, no entanto, rege o movimento das águas do mar. Há aqui uma hipérbole oculta, mas que, quando desvelada, traduz claramente uma das marcas mais salientes do gênero lírico: a hipertrofia do sujeito em relação ao objeto: o céu, a terra, os mares, tão maiores do que eu, mudam, menos a minha sina, rotina de “meus azares”.

### Tomás Antônio Gonzaga

Comparado a Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga está mais próximo de nós do ponto de vista vocabular e frásico, e mais distante do ponto de vista imagético. Se a captura dos sentidos em suas liras é mais fácil do que nos sonetos e romances do barroco baiano, a sensação de artificialismo, ou de convencionalismo, das cenas e a distância que há entre a realidade e a imagem, sobretudo na primeira parte de *Marília de Dirceu*, são de elementar constatação. As passagens da rotina pastoril dos enamorados são recorrentes e louvadas, sobretudo quando lembradas da prisão, nas duas últimas partes de um livro que traz em sua primeira e mais conhecida lira a descrição de um idealizado cotidiano, que serve, por sua vez, de matriz a ser recuperada durante todo o percurso das liras enumeradas.

Depois de preso quando da Inconfidência Mineira, Gonzaga tira a máscara de pastor árcade e adentra na mais sórdida realidade, a do cárcere. Tome-se como exemplo do efeito deste choque a terceira lira da terceira parte (2010, p. 156-157):

Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra,  
ou dos cercos dos rios caudalosos,  
ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
Do pesado esmeril a grossa areia,  
E já brilharem os granetes de ouro  
No fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos;  
Queimar as capoeiras ainda novas;  
Servir de adubo à terra a fértil cinza;  
Lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes  
Das secas folhas do cheiroso fumo;  
Nem espremer entre as dentadas rodas  
Da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa  
Altos volumes de enredados feitos;  
Ver-me-ás folhear os grandes livros,  
E decidir os pleitos.

Enquanto resolver os meus consultos,  
Tu me farás gostosa companhia,  
Lendo os fatos da sábia mestra história,  
E os cantos da poesia.

Lerás em alta voz a imagem bela;  
Eu, vendo que lhe dás o justo apreço,  
Gostoso tornarei a ler de novo  
O cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,  
Marília, não lhe invejes a ventura  
Que tens quem leve à mais remota idade  
A tua formosura.

Composta por oito quartetos, cujos três primeiros versos são decassílabos heroicos (acentuação na sexta sílaba) e o quarto um hexassílabo, esta lira é, como reza o cânone neoclássico, simetricamente dividida em duas partes: as quatro primeiras estrofes tratam da bruta realidade cotidiana na província das Minas: ali estão o trabalho escravo na mineração do

ouro, o desmatamento e a queimada (seria Gonzaga um proto-ecologista?), a lavoura de grãos e as culturas do fumo e da cana-de-açúcar. As principais atividades econômicas, excetuando o comércio, são apontadas nesses 16 versos, construídos em sua maioria de substantivos concretos e verbos de violenta ação (“derrubar”, “queimar”, “espremer”). Mas, ao mesmo tempo que serve de retrato das atividades laborais daquela região da colônia, esses quatro quartetos têm a função de servir de contraste temático tanto aos quatro quartetos que virão, quanto, numa leitura que leve todo o livro em conta, a explicitação do artificialismo cenográfico da primeira parte, em que pastores tiram leite e lã de brancas ovelhinhas e são queimados de “frios gelos” nos arredores de Vila Rica.

As quatro últimas estrofes retratam uma realidade cotidiana que deveria existir, caso o poeta não estivesse na masmorra: a de um advogado (a profissão de Gonzaga) trabalhando em seu escritório doméstico e tendo ao pé a esposa que leria história e poesia para mitigar a árida rotina do esposo enfronhado em “cansado processo”. Notem-se ainda outros contrastes entre a primeira e a segunda parte da lira: trabalho manual e escravo x trabalho intelectual e liberal; trabalho com a natureza x trabalho com a cultura; ambiente externo x ambiente interno; coletividade x casal.

Como é quase impossível a um poeta lírico deixar de ter como tema o ato de escrever, Gonzaga descreve como se dá este ato na prisão. Bastam-nos duas estrofes (p. 116) da 20ª lira da 2ª parte para nos dar a ver a prática escritural:

Vem o Forçado acender-me  
A velha, suja candeia:  
Fica, Marília, a masmorra  
Ainda mais triste e feia.  
Nem mais canto, nem mais posso  
Uma só palavra dar.

Diz-me Cupido: “São horas  
De escrever-se o que está feito”.  
Do azeite e da fumaça  
Uma nova tinta ajeito;  
Tomo o pau, que pena finge,  
Vou as liras copiar.

Em estrofes compostas de seis redondilhas maiores, Gonzaga mais uma vez lança mão de contrastes (não é o poema, antes de tudo, uma alternância entre sílabas fortes e fracas, não é ritmo?): Forçado x Cupido, escuridão x luz de candeia, inação criativa x ato de copiar as liras. É comovente a materialidade transmitida por esses 12 versos: a suja candeia, o azeite e a fumaça que formam a tinta, o pau que faz as vezes de pena, o canto elaborado mentalmente que é preciso ser escrito, copiado. A arte de escrever tem um lado físico, sujo, duro e rotineiro que nem o mais delicado árcade ousaria apagar.

### **Álvares de Azevedo**

A poesia romântica seria, a princípio, aquela que menos se presta a levar em conta o cotidiano. A categoria do gênio, a prezada distância no tempo e no espaço, a excessiva valorização do subjetivismo e da emoção, nada nos anima a ver nela temas que ao menos nos deem uma ideia do mundo concreto da época em que foi escrita. Mas felizmente, para nosso caso, há exceções, talvez motivadas por aquilo que Antonio Candido afirma na “Introdução” à *Formação da Literatura Brasileira*.

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral (1981, p. 27).

Álvares de Azevedo foi um daqueles românticos que, vez ou outra, teve, felizmente para nós, o voo tolhido. Um de seus mais célebres poemas, “É ela! É ela! É ela! É ela!” (2001, p. 165-166), encaixa-se nesta casa do “voo tolhido”, pois descreve uma cena de voyeurismo urbano entre o eu lírico e uma trabalhadora (uma lavadeira). Se a distância social entre os dois encaixa-se perfeitamente no molde romântico, o prosaísmo e o humor com que é construído este poema narrativo (na verdade, um pequeno conto em quarenta decassílabos) fogem completamente aos padrões da escola de época. Basta um detalhe para prová-lo: “Como roncava maviosa e pura!...” Onde já se viu uma heroína romântica roncar? Pode-se ainda observar o contraste entre o desejo e a realidade de forma quase didática: “Eu a vi – minha fada aérea e pura –/ A minha lavadeira na janela!”, ou na obrigatória reviravolta do conto, quando o poeta constata que no papel que a musa tem no seio não há versos para ele e sim “um rol de roupa suja!”.

Assim como se viu em Gonzaga, Álvares de Azevedo descreve o cotidiano de seu ofício no longo poema intitulado “Ideias íntimas” (2001, p. 125-133). É interessante observar que ao nomear os livros que lê, o poeta acrescenta algumas vezes um breve comentário, numa espécie de embrião de uma das marcas da poesia do século vindouro: a crítica. Por exemplo, Lamartine, que cede a longa epígrafe, é tachado de “monótono e belo” e tem na “lira do gênio uma só corda”; a Shakespeare, prefere Goethe etc. Mas é a descrição do imóvel onde habita e a rotina que nos interessam. Além dos livros que lê, são-nos dadas as gravuras que pendem das paredes (de Victor Hugo, Lamennais, Byron e... da Bela Adormecida), os vícios (conhaque, cigarro, cachimbo e charuto), os distúrbios mentais (insônia, tédio, alucinações), mais a sala e o quarto, que ocupam a mais breve das partes, a terceira, das quatorze que compõem o poema:

Reina a desordem pela sala antiga,  
Desce a teia de aranha as bambinelas  
À estante pulvurenta. A roupa, os livros

Sobre as cadeiras poucas se confundem.  
Marca a folha do Faust um colarinho  
E Alfredo de Musset encobre às vezes  
De Guerreiro ou Velasco um texto obscuro.  
Como outrora do mundo os elementos  
Pela treva jogando cambalhotas,  
Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!*

Lançando mão de um procedimento típico da prosa realista clássica, a caracterização indireta ou metonímica, que consiste em descrever o personagem pelo ambiente onde habita, o poeta nos dá claramente o retrato de sua mente desalinhada, que só encontra ordem nos versos que concebe.

Chama atenção ainda uma passagem, da 11ª parte, dedicada ao que há de mais concreto e modesto, um candeeiro (p. 131-132):

[...]  
Meu velho candeeiro se espreguiça  
E parece pedir a formatura.  
Ó meu amigo, ó velador noturno,  
Tu não me abandonaste nas vigílias,  
Quer eu perdesse a noite sobre os livros,  
Quer, sentado no leito, pensativo  
Relesse as minhas cartas de namoro!  
Quero-te muito bem, ó meu comparsa  
Nas doudas cenas do meu drama obscuro!  
E num dia de *spleen*, vindo a pachorra,  
Hei de evocar-te num poema heroico  
Na rima de Camões e de Ariosto  
Como padrão às lâmpadas futuras!

Vê-se aqui não só uma antecipação das “lâmpadas futuras”, mas de uma significativa vertente da poesia do século seguinte: aquela que traz como tema não os estados d’alma, mas os objetos mais mezinhos, que tem no francês Francis Ponge seu nome mais conhecido, e que chegou ao Brasil pelas mãos de um Manuel Bandeira, de um Murilo Mendes, de um João Cabral de Melo Neto, numa das mais notáveis renovações temáticas que sofreu

a lírica em toda sua história. Personificando o candeeiro, que “se espreguiça”, “parece pedir”, que não abandona o dono que, por sua vez, o chama de “comparsa”, Álvares de Azevedo ressalta um objeto que, além de toda carga simbólica que encerra (a razão em meio à loucura, o falo incandescente na escuridão vaginal etc.), pode ser lido como instrumento imprescindível ao ofício da escrita à época e como denotador de uma realidade desprovida de luxo.

### **Manuel Bandeira**

Se a realidade cotidiana é episódica, ou residual, como queria Barthes (1972), na lírica anterior ao século XX, como foi visto nesses poucos exemplos acima, a partir de então ela ganha um espaço considerável, a ponto de um poeta como Manuel Bandeira fazer dela um dos principais motivos de sua obra. Não bastou apenas uma escolha pessoal ditada por um temperamento, mas teve papel preponderante os rumos da história que, de uma maneira ou de outra, marcam a literatura, no caso aqui, a poesia. Um dos cavalos de batalha do modernismo foi justamente a aproximação entre linguagem escrita e linguagem falada, e a via da linguagem é a via real pela qual um tema é acolhido. Como afirma Davi Arrigucci Jr., em seu livro *Humildade, Paixão e Morte* – a poesia de Manuel Bandeira (1990, p. 53):

Essa aderência do escritor a temas de sua realidade imediata e do mais ‘humilde cotidiano’, como disse certa vez Bandeira, significa, antes de mais nada, uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados de antemão poéticos. É óbvio que isto representava apenas um deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indevassado ou pouco palmilhado.

Para título de ilustração, fiquemos com um poema pouco lembrado de Bandeira, visto que os mais conhecidos já foram bastante analisados e interpretados por seus mais célebres exegetas. Trata-se de “O martelo” (1983, p. 141), que consta da *Lira dos cinquentanos*, lançado em 1940:

As rodas rangem na curva dos trilhos  
Inexoravelmente.  
Mas eu salvei do meu naufrágio  
Os elementos mais cotidianos.  
O meu quarto resume o passado em todas as casas  
que habitei.

Dentro da noite  
No cerne duro da cidade  
Me sinto protegido.  
Do jardim do convento  
Vem o pio da coruja.  
Doce como um arrulho de pomba.  
Sei que amanhã quando acordar  
Ouvirei o martelo do ferreiro  
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

Em quatorze versos livres (o mesmo número de versos do soneto) divididos assimetricamente em duas estrofes, a primeira de cinco, a segunda de nove versos, este poema traz algumas das marcas mais características de Bandeira, aquele que um dia foi chamado de “o São João Batista do modernismo”, ou seja, aquele que anunciou os novos tempos, mas que jamais deixou de trazer, em sua poesia, marcas, às vezes implícitas, outras explícitas, do passado. “O martelo”, ainda que seja em versos livres, traz três decassílabos (o 1º, o 4º e o 13º versos), o metro clássico por excelência da língua portuguesa. Dos 14 versos, só três são em metros ímpares (o 10º, o 11º e o último), os outros são metros pares (um quadrissílabo, três hexassílabos, três octossílabos, os três já ditos decassílabos, e um longo verso de 18 sílabas poéticas). Ou seja, se o poema é em versos livres, é atado a uma âncora clássica formada pelos metros pares. Pegue-se o primeiro verso: “As rodas rangem na

curva dos trilhos”. Além da sugestiva aliteração em /r/, que numa espécie de cratilismo mimetiza o barulho que fazem as rodas sobre os trilhos, tem-se um decassílabo heterodoxo, com acentuação na 2ª, na 4ª, na 7ª e na 10ª sílabas. Este acento na 7ª, adotado, vez em quando, por alguns poetas, mesmo antes do modernismo, foi motivo de uma das mais célebres discussões do universo literário brasileiro entre Aurélio Buarque de Hollanda e Murilo Araújo, como narra Augusto Meyer no prefácio ao *Território Lírico* (1958), livro que reúne a crítica sobre poesia do dicionarista alagoano. Aurélio defendia o direito de Camilo Peçanha usar o tal acento num verso de soneto, enquanto o contendor acusava o poeta de empregar um “aleijão” (p. 11-12). Aurélio, no artigo sobre Camilo, argumenta que este acento não era raro entre os poetas quinhentistas (HOLLANDA, 1958, p. 122). Como Bandeira é, de certa forma, a memória formal da poesia em língua portuguesa no século XX, sabia muito bem o que estava fazendo: quebrava uma norma, ao deslocar o acento da 6ª para a 7ª sílaba, mas com este ato era ao mesmo tempo quinhentista e moderno, como o foi Guimarães Rosa, que para leitores desavisados estava cometendo um neologismo, quando na verdade cometia um quinhentismo. Mas voltemos ao tema do artigo, que diz respeito antes aos aspectos do conteúdo do que aos da forma.

Do ponto de vista do referente, do cenário, não é difícil localizar o bairro carioca de Santa Tereza com seu bondinho a subir e descer ladeiras, seu convento carmelita (recorrente nos poemas do autor), sua proximidade do centro da cidade e sua população, à época formada por operários, pobres e empobrecidos. Foi em Santa Tereza que o poeta viveu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro e o ranger das rodas do bonde passando metaforicamente trazia-lhe o curso inexorável do tempo, mas o eu lírico consegue se salvar do naufrágio, que é o passar do tempo, pois nos leva à morte, “os elementos mais cotidianos”, que funcionam aqui como antídoto à fome insaciável de Cronos. No mais longo verso do poema e fecho da primeira estrofe, “O meu quarto resume o passado em todas as

casas que habitei”, fica bem clara a pobreza do locutor. Se o poema terminasse aí, o leitor poderia imaginar o que seria o passado do poeta, que cabe num quarto: livros, manuscritos, fotografias, um ou outro quadro na parede. Mas o poema continua, e o que traz pode ser lido como o que de fato o poeta salvou de seu naufrágio: o cotidiano que o cerca e protege – a noite no “cerne duro da cidade” (útero de cimento), o pio da coruja (que ao invés de mau agouro, é “doce como um arrulho de pomba”), mas sobretudo “o martelo do ferreiro”, que metonimicamente indica o acordar e o fim do poema, que começa também com um barulho, o rangido das rodas “na curva dos trilhos”. Esta referência a objetos feitos de ferro é uma espécie de localizador temporal, pois a época invocada é a do ferro, em que convivem a oficina (o martelo) e a indústria (rodas e trilhos de trem), que hoje nos parece distante, visto que a nossa seria antes caracterizada pelo silício e o titânio.

Atenhamo-nos aos três versos finais que justificam o título: “Sei que amanhã quando acordar/ Ouvirei o martelo do ferreiro/ Bater corajoso o seu cântico de certezas.” Eles formam a parte diária da estrofe, pois os seis versos anteriores tratam da noite, o presente do poema. Os três versos trazem duas certezas: a do sol que virá, mas, sobretudo, a do cântico do martelo, uma estridência que ressoa mesmo quando a primeira leitura se encerra (vale lembrar que “martelo” tem também a conotação de um indivíduo chato, e Bandeira não perderia esta ambiguidade irônica, que também se apreende numa possível leitura de “ferreiro” como sinônimo de “araponga” ou, mais longe ainda, de “sapo roncador”).

Por que Bandeira empregou “cântico” e não “canto”? Se assim o fizesse, o verso passaria a ter, no lugar de 13, 12 sílabas poéticas (um alexandrino, portanto), o que o transformaria naquilo que os franceses chamam de alexandrino “raté” (errado), pois a cesura cairia na 5ª (“corajoso”) e não na 6ª sílaba, como manda a implacável lei da versificação que rege este monumento poético.

Mas num poema de versos livres, esta falta cometida num verso importado não seria grave, ao contrário, seria uma forma de abalar um monumento, como rezava a iconoclasta cartilha modernista. Supõe-se, portanto, que a escolha tenha sido “cântico” e não “canto” por um critério semântico e não fonético. É que “cântico” traz uma conotação de nobreza bíblica, o que eleva a dignidade do gesto do ferreiro, o que não o faria “canto”. Convém lembrar que na década de 30 (talvez a mais ideológica do século passado), quando provavelmente o poema foi escrito, o trabalhador braçal, o operário, foi endeusado pelos movimentos de Esquerda e utilizado como ícone revolucionário pela União Soviética. Bandeira não ficou insensível a este apelo e foi, na década de 40, um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro. Ao pôr como título do poema “O martelo”, que junto à foice formavam o símbolo do comunismo, sendo o martelo representante do mundo urbano, enquanto a foice do rural, o poeta inscreve o poema na História, ao mesmo tempo que elege um objeto dos mais cotidianos como tema (que casa não tem um martelo?), inscrevendo, assim, o poema também na história da lírica.

\*

Jorge Luis Borges, repisando um clichê secular, disse certa vez que os homens poderiam ser divididos entre platônicos e aristotélicos. O mesmo poderia ser dito, *grosso modo*, da crítica literária. Enquanto o braço platônico (normativo) desta ocupa-se dos conteúdos das obras, o braço aristotélico (descritivo) dá tratos à forma. “Literatura e cotidiano”, o tema deste número da revista *Leitura*, encaixa-se, portanto, na casa platônica, mas é possível, como se tentou aqui, fazer também considerações formais acerca de conteúdos (a síntese é um horizonte).

Ao se escolher a poesia lírica como *corpus* do artigo, tentou-se mostrar que este gênero desprestigiado, de Aristóteles a Lukács, em que o referente é rarefeito e

não traz a narrativa como item obrigatório (um poema não precisa contar uma história, não precisa estabelecer relação temporal ou causal entre as partes, não precisa de personagens, além do eu lírico), é bem capaz, ainda assim, de dar a ver e sentir o cotidiano.

Desde o século XVII, com Gregório de Matos, a poesia brasileira não deixou de inclinar seu olhar e sua pena na direção de certos aspectos da realidade, ainda que de forma periférica ou episódica. É só no século XX, como se viu há pouco o caso de Manuel Bandeira, que o cotidiano ganhará o selo de poético, e esse fato não está desatrelado da urbanização, da adoção da democracia por boa parte dos países ocidentais e da ascensão das classes populares.

A poesia sobre objetos os mais cotidianos ainda tem um apelo, semelhante ao da arte abstrata, que é fazer com que o poeta e o leitor descansem os nervos extenuados das paixões (o grande motor temático das artes), que saiam, nem que seja por um lapso, de si, que se situem melhor no tempo e no espaço.

O Édipo de Sófocles furou os olhos com o broche que prendia o manto de Jocasta – talvez hoje empregasse para tanto um salto-agulha de Christian Louboutin.

## Referências

- ARISTÓTELES. “Poética”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte* – a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BARTHES, Roland. O efeito de Real. In: MENDONÇA, Antônio Sergio e BAETA NEVES, Luiz Felipe (org.). *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 1. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Maceió: Cepal, 2010.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Território Lírico*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- LUKÁCS, György. *Arte e sociedade* – escritos estéticos (1932-1967). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- MATOS, Gregório de. Poemas escolhidos. Seleção, introdução e notas de WISNIK, José Miguel. São Paulo: Cultrix, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese* – ensaios sobre a lírica. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

RIFFATERRE, Michael. “L’illusion référentielle”. In: GENETTE, Gérard e TODOROV, Tzvetan (org.). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

RIGOLOT, François. “Le poétique et l’analogique”. In: GENETTE, Gérard e TODOROV, Tzvetan (org.). *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979.