



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA-UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO-CEDUC
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE-MLI

AS IMAGENS DA TUBERCULOSE NA POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

MARIA RITA ARAÚJO DOS SANTOS

CAMPINA GRANDE – PB

2012

MARIA RITA ARAÚJO DOS SANTOS

AS IMAGENS DA TUBERCULOSE NA POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Geralda Medeiros Nóbrega

CAMPINA GRANDE – PB

2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S237i Santos, Maria Rita Araújo dos.
As imagens da tuberculose na poética de
Manuel Bandeira [manuscrito] / Maria Rita Araújo
dos Santos. – 2012.
140 f. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e
Interculturalidade) – Universidade Estadual da
Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.
“Orientação: Profa. Dra. Geralda Medeiros
Nóbrega, Departamento de Letras e Artes”.

1. Análise literária. 2. Melancolia. 3. Literatura
brasileira. I. Título. II. Bandeira, Manuel.

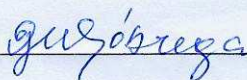
21. ed. CDD 801.95

MARIA RITA ARAÚJO DOS SANTOS

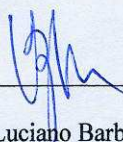
AS IMAGENS DA TUBERCULOSE NA POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

Aprovada em 08 / 06 / 12

BANCA EXAMINADORA



Prof. Drª Geralda Medeiros Nóbrega – Orientadora



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino /UEPB

Examinador



Prof.Dr. José Helder Pinheiro Alves /UFCG

Examinador

Tal é o sentido do sofrimento: verdadeiramente sobrenatural e, ao mesmo tempo, humano; é sobrenatural porque se radica no mistério divino da redenção do mundo; e é também profundamente humano porque nele o homem se aceita a si mesmo com a sua própria humanidade, com a própria dignidade e a própria missão.

João Paulo II

AGRADECIMENTOS

Desde cedo aprendemos que a produção de conhecimento requer dedicação, recolhimento, renúncia. Porém muitas vezes ignoramos que a busca incessante nos torna seres individuais, isolados e manipuladores. Nessa ânsia de adquirirmos o conhecimento há pessoas que estão sempre nos dizendo como proceder, como colocar o conhecimento a serviço da vida. Por isso quero elevar meu louvor e agradecimentos a elas.

Ergo meu primeiro agradecimento a Deus, pela força para enveredar pelo estudo que revela o homem no mais profundo do ser: O sofrimento decorrente da enfermidade.

A minha pequena e grande família, minha mãe Socorro, meus irmãos Betânia, Elisandra, Marcelo e Ednaldo, pelo apoio e paciência na ausência.

Ao meu noivo Genildo, pela espera e compreensão;

Ao grupo “Anjo Amigo”, verdadeira válvula de escape para sorrisos, consolos, desabafos;

Aos funcionários da secretaria e biblioteca do mestrado Roberto, Aldaiza e Júnior, pela ajuda nas horas que transformei algo simples em tempestade;

Aos companheiros do mestrado, Paula Santos, Severina Faustino, Aline Durães, Priscila Ferreira, Josué Pereira, Helder Holanda, Reservan Marcolino, João Teixeira, por partilharmos dos sorrisos, descobertas e frustrações;

Aos amigos e primeiros incentivadores, Edilane Bento e Alisson Albuquerque;

Aos seis anjos, Joaquina, Helenete, Rodrigo Apolinário, Carlos, Fátima, Nyeberth Emanuel;

Aos professores Luciano Barbosa Justino e Sebastien, pelas arguições no Exame de Qualificação e valiosas sugestões;

À Prof^a. Dr^a Geralda Medeiros Nóbrega, minha orientadora, pelas leituras, releituras e por me fazer entender que todo e qualquer conhecimento deve estar a serviço da vida.

DEDICATÓRIA

In memoriam

Ao meu amado pai Antônio José dos Santos

RESUMO

Esta pesquisa se propõe estudar as imagens da tuberculose na poética bandeiriana. Para tanto, guiaremos nossas investigações a partir de duas questões, as quais procuraremos responder em cada uma das etapas que compõe este trabalho: a) Quais as atitudes do poeta frente ao que ele representa na poesia como doença?; b) Como vai se construindo, em sua poesia, o desejo de libertação dos sofrimentos? Para nossos fins, temos o objetivo de verificar as imagens da tuberculose em Manuel Bandeira – como fatalidade e tormento – juntamente com as imagens dessa mesma doença, impulsionando o desejo pela vida não se complementando na poesia. Para a concretização do objetivo proposto, utilizaremos como corpus a coletânea *Estrela da Vida Inteira*. Como tentativa de responder às questões que norteiam o objetivo desta pesquisa, sugerimos duas hipóteses: a primeira é a de que, num primeiro momento, a doença é representada como um tormento e o eu-lírico se apresenta completamente envolvido pelo clima de ressentimento e melancolia. Na segunda hipótese, consideraremos que, mesmo em face do tormento causado pela doença, é possível visualizar na poética um forte anseio de amor e desejo pela vida que vai se construindo nos poemas como forma de libertação das amarguras. O trabalho será fundamentado nos estudos de Arrigucci (1987, 1990), Pontiero (1986), Couto (1960) por analisarem a poesia de Manuel Bandeira, apontando a imagem da doença como norteadora dessa poética.

Palavras-chave: Imagem da doença; Sofrimento; Ressentimento; Melancolia; Desejo de Libertação.

RÉSUMÉ

Cette recherche se propose d'étudier les images de la tuberculose dans la poétique bandeiriana. Pour ce faire, nous allons orienter nos investigations à partir de deux questions, qui visent à répondre à chacune des étapes qui composent cet ouvrage: A) Quelles sont les attitudes du poète contre ce qu'il représente dans la poésie comme une maladie ?; B) Comment se construit, dans sa poésie, le désir de libération de la souffrance? Afin de réussir à répondre ces questions, nous avons pour but de vérifier les images de la tuberculose chez Manuel Bandeira - comme une fatalité et un tourment – bien comme les images de la même maladie, entraînant le désir de la vie et que viendront à compléter la poésie. Pour réaliser l'objectif proposé, nous utilisons comme corpus de recherche *Estrela da Vida Inteira*. Dans une tentative de répondre aux questions qui guident l'objectif de la recherche, nous proposons deux hypothèses: la première est que, dans un premier temps, la maladie est représentée comme une punition et le je-lyrique se présente complètement entourée par un climat de ressentiment et de mélancolie. La seconde, nous considérons que même en face de la détresse causée par la maladie, nous pouvons voir une forte soif de l'amour et le désir de la vie qui se construisent dans les poèmes comme un moyen de libération de l'amertume. Le travail sera basé sur les études d'Arrigucci (1987, 1990), Pontiero (1986), Couto (1960) en analysant la poésie de Manuel Bandeira, pointant la maladie comme une image de guidage de sa poétique.

Mots-clés: Image de la maladie ;la souffrance ; le ressentiment ; mélancolie ; le désir libération.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I- TUBERCULOSE E LITERATURA	
1.1 Tuberculose e sociedade	16
1.2 As inter-relações entre tuberculose e literatura	26
1.3. Presença da tuberculose na poética bandeiriana	30
1.31 Bandeira e sua representação da tuberculose	31
CAPÍTULO II - SENSIBILIDADES RESENTIDA E MELANCÓLICA	
2.1 Uma leitura semiótica do ressentimento na poética de Manuel Bandeira	39
2.2 Breves considerações acerca da melancolia	62
2.3 A melancolia na poética bandeiriana	66
CAPÍTULO III- ESTRATÉGIAS DE SUPERAÇÃO	
3.1 Expressão do sagrado na poética de Manuel Bandeira	88
3.2 Resignação: aprendizagem por meio do sofrimento	103
3.3 O humor como estratégia de superação da aflição	107
3.4 O sonho como estratégia de superação da amargura	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

Dentre as várias manifestações artísticas, a literatura tem sido um meio propício para que diversos autores possam representar uma dada realidade com o poder de recriá-la, convertendo diferentes aspectos da mesma em figuras. Essa concepção de literatura se efetiva claramente na obra poética de Manuel Bandeira, a qual será objeto de estudo desta pesquisa. Aprender a poética de Manuel Bandeira é ir além da concepção de poesia como salvação, poder, abandono; é concebê-la, também, como exercício de libertação interior, confissão, experiência. Vários teóricos comungam com a concepção de Carpeaux (S/D) de que a poesia é “a arte verbal de comunicar experiências”. Ele argumenta que a experiência de Bandeira é a tuberculose e declara: “A adoção de formas convencionalmente simbolistas pelo poeta de *A Cinza das Horas* corresponde ao desespero de poder sair da situação particular, concebida como anedota cruelmente sentimental” (CARPEAUX, S/D, p.15).

Arrigucci (1990), ao se deter sobre a poética de Bandeira, também a apresenta como oriunda de sua experiência. Conforme Arrigucci (1990), “a noção de poesia que Bandeira nos apresenta se liga à experiência do momento, através de imagens, elas próprias desentranhadas da memória de sua infância”. Soma-se a essas imagens, a imagem da doença – elemento chave que serviu para impulsionar seu fazer poético. Dantas (2002) vem enriquecer essa afirmativa apresentando a poesia bandeiriana como sendo expressiva e fortemente ligada à experiência. Bandeira, na sua ótica, assume a posição de sujeito ativo e passivo.

Manuel Bandeira nasceu em 19 de abril de 1886 e morreu em 13 de outubro de 1968. Seu primeiro contato com a poesia tem origem na infância e representava uma brincadeira de menino; sua adesão à atividade literária coincide com o aparecimento da tuberculose; a partir desse momento, os versos feitos por divertimento passarão a preencher o sentimento de inutilidade proporcionado pela doença. Como posto, a concepção de poesia é ampla e varia de acordo com o movimento literário. Bandeira se destaca nesse sentido, porque soube mesclar todas as concepções ficando difícil classificá-lo como representante fiel de um só estilo; devido ao seu estilo humilde ele aos poucos rompeu com as regras estabelecidas. A herança que Bandeira recebeu dos parnasiano-simbolistas se encontra tanto no plano da forma como na temática. Expliquemo-los com as colocações de Arrigucci:

A poesia produto nobre do espírito, dependia de uma idéia elevada de inspiração, de um vocabulário escolhido e raro, de temas antecipadamente poéticos, de um desgarramento idealista de toda referência à realidade imediata aspirando à pureza da linguagem da música, conforme a herança do Simbolismo. Por outro lado, a idéia mais clara de poesia então corrente era ainda do soneto parnasiano, com suas regras estritas de verificação, seu fascínio do mundo grego-latino, sua retórica ultimamente, seu culto do material nobre e palavra escultórica (ARRIGUCCI, 1990, p.102).

Carpeaux, por sua vez, também ressalta a presença da poesia simbolista em Bandeira, destacando que ocorre uma revelação do sentimento inato do poeta: “a adoção das convenções de expressões simbolistas é sintoma de uma inibição do sentimento pessoal” (CARPEAUX, s.d., p. 15).

O século XX foi marcado pela crise do capitalismo e da revolução científica que acarretaram radicais alterações na forma de analisar a realidade e representá-la artisticamente. As vanguardas européias surgiram, nesse contexto, propondo um novo modo de expressão, novas propostas de concepção da arte. Elas influenciaram a geração de 22, a qual tentou incorporar seus pressupostos, criando uma literatura nacional com identidade própria. Segundo Carpeaux (s.d., p.122), com as vanguardas os modernistas despojaram-se da sintaxe, da eloqüência do parnasiano, do vago dos simbolistas, se acercaram do verso livre e ampliaram o campo poético, através da recorrência aos temas do cotidiano.

Bandeira transpõe as barreiras, se acercando das novas tendências e incorporando-as em sua poética. Nesse ponto, tanto Carpeaux como Arrigucci frisam que o acercamento ao prosaico não foi só uma adesão teórica, mas também porque o poeta estava embebido de sua experiência: doença, cotidiano e lembranças do passado.

O que chama a atenção na poética bandeiriana é o seu amadurecimento: ele não abandona por completo os temas simbolistas parnasianos, mas amplia o horizonte poético. O seu método de construção poética era o de desentranhar o poético do prosaico, compreender esse método é adentrar nas três acepções da poesia elencadas por Arrigucci:

Em primeiro lugar o procedimento de desentranhar a poesia como quem tira o metal nobre das entranhas da terra como uma garimpagem do que é raro e difícil de conseguir, implica em seu sentido material e concreto, a noção de poesia como fazer [...].

Por outro lado, na acepção de tirar do íntimo, aflora a noção da poesia como expressão, sempre tão viva em Bandeira que a todo momento parece prolongar a linhagem reconhecendo-se como poeta de circunstâncias e desabafos. Por fim um significado mais sutil de desentranhar nos conduz a concepção da poesia como forma de conhecimento, como revelação de um sentido oculto [...] (ARRIGUCCI, 1990, p. 30).

O cotidiano esconde o sublime e o poeta o revela. A noção de sublime provém da retórica clássica, oscilando entre uma origem natural e uma origem artística, portanto “uma oscilação entre a inspiração e o fazer, entre a espontaneidade e a convenção, que coloca a poesia numa gangorra entre a natureza e a linguagem, entre a elevação indefinível e a forma concreta” (ARRIGUCCI, 1990, p.130). Essa oscilação é transposta para poesia bandeiriana contribuindo para a formação de seu estilo humilde que “estabelece uma espécie de mediação baixa que tende a conter no duplo sentido do termo a elevação escondida” (ARRIGUCCI, op. cit). O método de retirar o poético do prosaico exige uma linguagem correspondente.

A atitude de Bandeira vai se dá mediante os elementos biográficos, como a tuberculose que o obrigou a ter um nível de vida diferente, vivendo num estado de enclausuramento, tédio, angústia, e por outro lado conduziu a um exercício de profunda humildade para sobreviver; “... a tuberculose, se, por um lado, tolheu a ação, por outro, instigou o vôo da imaginação, solta no ócio; criou espaço para disponibilidade da criação, ao mesmo tempo em que amarrou o criador à disciplina ascética da sobrevivência, impondo-lhe, de quebra, temas como o da morte” (ARRIGUCCI, 1987, p. 14).

A enfermidade leva Bandeira tecer, ao longo de sua trajetória poética, um diálogo constante com a morte de uma maneira bem particular. Ele parte de um sentimento de desdém pela vida (que é reflexo do conflito inicial com a morte) e vai matizando esta relação até o ponto em que chega à aceitação pacífica tanto da morte quanto da enfermidade. Por se constituir uma poesia expressiva, chama a atenção de diversos admiradores, os testemunhos desses impulsionam seu fazer poético frente ao sentimento de inutilidade, e o autor chega a reconhecer: “Foi à força de testemunho como esses, às vezes de pessoas quase alheias a literatura, que principiei a aceitar sem amargura o meu destino. Hoje na verdade me sinto em paz com ele e pronto para o que der e vier” (BANDEIRA, 1984, p.131).

Esta pesquisa se propõe estudar as imagens da tuberculose na poética bandeiriana. Para tanto, guiaremos nossas investigações a partir das seguintes questões: a) Quais as atitudes do poeta frente ao que ele representa na poesia como doença?; b) Como vai se construindo, em sua poesia, o desejo de libertação dos sofrimentos? Para nossos fins, temos o objetivo de verificar qual a imagem mais recorrente na poesia de Manoel Bandeira – a da doença como fatalidade e tormento; a da doença impulsionando o desejo pela vida; ou ainda a presença dessas duas imagens se complementando na poesia. Para a concretização do objetivo proposto, utilizaremos como corpus de análise a coletânea *Estrela da Vida Inteira*. Todavia, nos deteremos apenas nos poemas que evidenciam o percurso que pretendemos trilhar a partir deste estudo, ou seja, observar, passo a passo, como a tuberculose é representada na poética bandeiriana.

Como tentativa de responder às questões que norteiam o objetivo desta pesquisa, sugerimos duas hipóteses: a primeira é a de que, num primeiro momento, a doença é representada como fatalidade e tormento, e o sujeito lírico bandeiriano se apresenta completamente envolvido pelo clima de ressentimento e melancolia. Na segunda hipótese, consideraremos um forte anseio de amor e desejo pela vida que vai se construindo nos poemas como forma de libertação das amarguras.

O estudo será constituído de três capítulos.

No primeiro capítulo, temos como intuito mostrar que desde tempos remotos as doenças foram vistas não apenas como processo patológico, mas também como representações sociais carregadas de mistificações. Em seguida, trataremos da representação da tuberculose no discurso literário, bem como dos agentes e as práticas envolvidos no processo de cura. Para essa reflexão, nos apoiaremos nas discussões de Sontag (2007), Gonçalves (2002), Scliar (2003), Montenegro (1971), Weber (1999), Dahlke (1996).

O segundo capítulo intitulado “Sensibilidades ressentida e melancólica” abordará como atesta o título, as sensibilidades do eu poético bandeiriano frente às imagens da tuberculose como fatalidade e tormento. Adentraremos na poesia de Bandeira buscando apresentá-lo como homem/poeta que traz à tona seus lamentos de forma ressentida. Apontaremos ainda a posição do homem/poeta envolto numa atmosfera melancólica. Nosso intento não será elencar semelhanças e diferenças entre a melancolia e o ressentimento, mas mostrar que diante da doença há fortes resquícios desses afetos. Tomaremos como embasamento teórico as contribuições de Arrigucci

(1990), Pontiero (1986), Coelho (1980, 1981, 1982), Greimas (1981), Barros (2001), Kehl (2004), Mello (2005), Peres (2003), Viana (2004).

O terceiro capítulo intitulado “Estratégias de superação”, discorrerá sobre o desejo do poeta de se libertar do tormento, o que se fará, em sua poesia, pelo humor, sagrado, sonho. Tais elementos se constituirão estratégias, formas, meios de relacionamento com a dor. No tópico (3.1), veremos que o enfrentamento religioso guarda em sua instância a capacidade de propor ao indivíduo diante do sofrimento, sabedoria, maturação e equilíbrio. No tópico (3.2) destacaremos que o sofrimento é assumido como uma forma de superação de si mesmo e afirmação da vida. No tópico seguinte, apontaremos que o humor se tornará uma estratégia para superação das angústias, ele servirá como teor terapêutico.

O sonho, última estratégia abordada, também servirá como possibilidade de transpor uma realidade marcada pelo infortúnio. Pela imaginação poética haverá a possibilidade de regressar ao mundo que faça sentido, que proporcione felicidade. De modo geral veremos nesse capítulo que Manuel Bandeira no que tange à temática da doença caminha para uma resignação, superação sem deixar de lado o veio melancólico. Seguiremos como base, as orientações teóricas de Arrigucci (1990), Pontiero (1986), Couto (1960) Montenegro (1971), Eliade (1992), Otto (1992), Duarte (2006), Freud (1905).

Como outrora posto, nosso estudo trata do sofrimento na poética de Bandeira, oriundo da enfermidade. Tal sofrimento atinge o poeta na dimensão físico, emocional. Esse afeto por ter tamanha influência na vida dos indivíduos, como também nas relações consigo mesmo e com o mundo se constitui tema privilegiado dos diversos discursos. Por essa ótica, no primeiro momento recorreremos às contribuições da semiótica lançando mão das contribuições da psicanálise e da filosofia.

Sabemos segundo Queiroz (1999), que o sujeito pode ser representado pela palavra, mas como mencionado no início de nosso trabalho, no autor supracitado vida e obra se fundem. Desse modo, ao longo do nosso estudo será comum a permuta do termo poeta e eu - lírico. Em alguns momentos, se fará remissão à obra em prosa, por conter referência à temática da doença.

CAPÍTULO I

TUBERCULOSE E LITERATURA

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar (Susan Sontag).

1. 1 - Tuberculose e sociedade

Desde a antiguidade, o homem mantém um embate ferrenho com as doenças, uma vez que elas antecipam o processo de finitude. Esse posicionamento é intensificado porque as doenças ao longo do tempo não foram vistas apenas como estado patológico em si, mas também como representações sociais, carregadas de mistificações. Sendo assim, os homens, como postula Scliar (1999), criaram modelos diferenciados para tentar justificar os males, mesmo que alguns chegassem a estigmatizar e excluir.

As doenças, vistas como misteriosas e que dizimavam um número significativo da população, adquiriam status de doenças macabras¹. O período XVI-XVII embora fosse marcado pelos desenvolvimentos econômico e cultural, cogitou-se, segundo Sontag, a ideia de que pessoas felizes não contraíam doenças, essa máxima nos chama atenção para permanência das fantasias sobre as doenças. Essas fantasias são transpostas para os séculos posteriores, no século XIX, persiste a ideia de doenças associadas ao caráter moral, aos castigos divinos, hereditariedade.

No século XX, o imaginário sobre as doenças, segundo a autora, revelava o pior e o melhor das pessoas. Mesmo considerada uma fase adiantada, ainda existiam teorias que postulavam que certas emoções causavam câncer e tuberculose, levando os pacientes ainda a se culparem pelo mal que acomete e não recorrem aos tratamentos indicados. Na transição para a modernidade, doenças como sífilis, câncer e tuberculose permaneceram como imagens sombrias.

¹ De acordo com Louis Monloubou (1996), a lei de Moisés mantinha um grande interesse somente pelas doenças imbuídas de impurezas.

Em *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas* (2007), Sontag objetiva não estudar a doença física em si, mas investigar as metáforas usadas para se reportar às enfermidades, como também promover uma discussão que leve a eliminação de certas metáforas que estigmatizam e julgam os indivíduos acometidos. Dentre as doenças estudadas pela autora, a tuberculose é apresentada como enfermidade misteriosa e repulsiva, visão essa que contribui para aumentar o preconceito e os estigmas. O nome da tuberculose foi desde tempos imemoriais carregado de poder mágico, pensamento esse que perpassa os discursos dos médicos, familiares e populares.

Trabalhando a tuberculose relacionada com as representações do câncer, Sontag pontua que ambas foram vistas com símbolo de morte, sendo assim, deveriam ser escondidas, dissimuladas, essa atitude no que tange ao comportamento diante das enfermidades não se dava apenas porque elas foram postas como sinônimo de morte, mas também por serem consideradas abomináveis e repugnantes.

Na antiguidade, tanto a tuberculose quanto o câncer chegaram a se confundir, associadas a tumores. Só após 1882, com a real definição da tuberculose como infecção bacteriana, foi desfeita a confusão. Resende (2004), trabalhando a representação da doença na Antiguidade ressalta que era denominada tísica e Hipócrates nos seus escritos já fazia menção à enfermidade. Segundo Resende *No livro Aforismos* há duas observações que devem ser destacadas: a de que a tísica acomete principalmente os jovens entre 18 e 35 anos e a de que o aparecimento de diarreia no quadro clínico é um prenúncio de morte. No livro *Epidemias I*, a tísica é descrita com minúcia, assim como sua alta mortalidade. Nesses relatos Hipócrates colocam a tísica como uma doença que matou muitos indivíduos. Resende expõe ainda que a palavra latina *phthisis* passa a ser usada a partir do século XIV como sinônimo de *consumptioc*, equivalente à tísica. No livro Levítico, conforme expõe Scliar, as doenças, dentre elas a tísica, eram provenientes dos castigos divinos “Se não me escutardes e não puserdes em prática todos os meus mandamentos, se desprezardes as minhas leis (...) porei sobre vós o terror, a tísica e a febre” (SCLIAR, 1999, p.19.).

No século XVIII, a tuberculose adquire o nome de Peste Branca, em oposição à Peste Negra. Gonçalves, citando os estudos de Mello (1998), assinala que essa denominação tinha duas explicações: “1ª) Branca, porque teve uma grande prevalência na sociedade européia, basicamente formada por pessoas de cor branca. 2ª) pela palidez provocada pela doença”. (GONÇALVES, 2002, p.17). Sontag em *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas* (2007), também aponta como um dos sintomas da

enfermidade a palidez branca que gerará a nomenclatura peste branca. O período equivalente ao século XVII até o século XIX vai ser marcado por duas representações da tuberculose, por um lado permanece a visão da doença como flagelo, visão essa presente nos discursos dos médicos, pacientes, familiares. Por outro, cogita-se um visão romantizada que também será transposta para os diversos discursos, contribuindo para intensificar o desconhecimento sobre a enfermidade.

Considerando a visão romantizada, ser tuberculoso era sinônimo de pessoa distinta, sensível e delicada, sinal de distinção de uma origem nobre. A enfermidade, de acordo com Sontag, articulada à ideia de doença individual, passou a tornar as pessoas atraentes. A morte por essa enfermidade era tida como preferida, sofisticada e edificante. Criou-se a cultura do tuberculoso como indivíduo belo e intelectual. A tuberculose passou a ser expressa como doença do corpo. Para os românticos, a doença eternizava a personalidade, expandia a consciência, a morte por meio dela era de certo modo aclamada. A autora enfatiza ainda que o culto à doença era bem difundido em toda sociedade:

O tormento tornou-se romântico numa visão estilizada de sintomas preliminares da doença (por exemplo, a fraqueza é transformada em langor) e o tormento autêntico foi simplesmente eliminado. Moças abatidas, de peito cavados, e rapazes pálidos e raquíticos competiam entre si como candidatos a essa doença incurável (na época), na maioria dos casos, incapacitante e de fato terrível. “Quando eu era jovem”, escreveu Théophile Gautier, “não podia aceitar como poeta lírico alguém que pesasse mais de quarenta e cinco quilos” (SONTAG, 2007, p.31).

Sontag ainda esclarece que o termo interessante passou a ser utilizado com frequência para distinguir a pessoa tuberculosa, a tristeza desse indivíduo passou a ser interessante, cogitava a ideia de que a genialidade fazia com que o sujeito ficasse tuberculoso. A erradicação da doença seria por essa ótica caótica. Segundo Sontag: “Tão bem estabelecido era o clichê que ligava a tuberculose a criatividade que, no final do século XIX, um crítico sugeriu que o progressivo desaparecimento da tuberculose era responsável pelo declínio que se observa na literatura e nas artes”(SONTAG, 2007, p.33). O pensamento desse crítico demonstra o quão perigoso era o desconhecimento da patologia.

O mito da tuberculose, além de fornecer explicação para a criatividade, proporcionou modelo de uma vida boêmia, a recorrência a lugares como a Itália, Ilhas Mediterrâneo serviram como lugares propícios para a cura e produção artística. No século XIX, a ideia de caráter possibilitou dois pensamentos com relação à doença: 1) que a doença expressa o caráter, “me diz quem sou e constitui o produto de minha vontade”; 2) o caráter causa a doença. Tais pensamentos ocorreram pelo fato de a tuberculose ser, com relação às outras doenças, cheia de sintomas externos. Sendo assim, “a tuberculose é a doença que torna manifesto o desejo veemente; isso desvela, a despeito da relutância do indivíduo, aquilo que o indivíduo não quer revelar. O contraste não mais se estabelece entre paixões moderadas e excessivas, mas sim entre paixões ocultas e paixões trazidas à tona” (SONTAG, 2007, p.43).

Na segunda metade do século XIX houve, segundo Sontag, uma reação com relação ao modelo romântico, porém ainda se conservou atributos românticos como sinal de natureza superior e sensibilidade. Em consonância com Sontag, Gonçalves, em *Peste Branca (2002)* ao traçar um percurso histórico da tuberculose aponta que no final do século XIX na Europa, cai por terra a ideia de romanização, que foi herdada no Brasil dos europeus; lá e cá muda a concepção da doença, ela passa a ser encarada como doença dos operários, doença dos pobres, ainda também uma visão errônea, visto que como sendo uma epidemia a doença atingia qualquer classe social.

O investimento na medicina, nesse período, foi fundamental, uma vez que contribuiu para desmistificar as ideias pré-estabelecidas sobre a doença como as apontadas anteriormente. A medicina passou a ser mais normatizadora, reguladora, a fim de manter o bem estar social. Conscientes da gravidade da enfermidade e da disseminação da doença aumentam as políticas públicas para conscientização do problema. Em parte, porque mesmo conseguindo a cura após um tratamento penoso, o sujeito tinha que conviver com os preconceitos no contexto social, ele era rotulado com um ex-tuberculoso como bem demonstra Gonçalves:

Não bastava curar, havia a necessidade de um preparo não só do doente, mas também de um contexto para aceitá-lo, quer em nível micro (núcleo familiar) quanto em um dos níveis macro (na rede de relação desse indivíduo). A doença trazia em si uma carga de discriminação e mudanças, que a cura nem sempre aliviava. Como a idéia era de uma doença incurável, a cura e os ex - doente não poderiam existir. Nesse sentido, o desespero para recebê-

lo era grande. O doente tinha a alternativa de se tratar por vários anos e de conviver com o perigo iminente de um agravamento de seu estado físico, ou estava fadado a morrer por não ter condições físicas, emocionais ou financeiras para arcar com uma nova condição de vida (isolamento, internação) (GONÇALVES, 2002, p.26).

Guiando-se pela ótica da estigmatização, as dores físicas das doenças não afetam tanto quanto a dor de não serem aceitos pela sociedade, principalmente pelos familiares. Sontag defende que o conhecimento da doença e os tratamentos adequados eliminam a estigmatização, visão essa não compartilhada por Gonçalves, para a autora “um certo grau de conhecimento sobre a moléstia pode ser inicialmente mais assustador do que esclarecedor”(GONÇALVES, 2002, p.175).

Como bem sabemos, os mais favorecidos economicamente obteriam êxito, visto que tinham condições de permanecer com o tratamento, já os menos favorecidos e entre eles a classe operária tinham que voltar a trabalhar, logo não teriam o repouso adequado contribuindo para o reaparecimento da enfermidade. Gonçalves, na sua discussão, chama a atenção para o fator social, segundo a autora ao associar a doença à precariedade os sujeitos, além de serem considerados como vítima, passam a ser vistos como perigosos, posto que são capazes de disseminar a doença para os demais, eles passam a ser culpados pela enfermidade. É interessante fazer aqui também uma ponte com Sontag ao observar que enquanto no medievo as pestes estavam associadas à contaminação moral e o bode expiatório era identificado como o indivíduo externo, na modernidade, tanto a tuberculose quanto o câncer, constituídos como metáforas, tornam o próprio paciente como bode expiatório.

A doença como flagelo passa a ser expressa nos diversos discursos. Pôrto e Nascimento (1995) apresentam uma coletânea de depoimentos que demonstra a visão da enfermidade como flagelo social. Extraímos dentre eles o depoimento de Aldo Vila Boas perpassado pela real representação da doença:

Olha, a tuberculose era assim como um tabu. Nenhuma família admitia ter um caso de tuberculose. Embora todas as tivessem, quase todas, ricos, pobre com ou sem fome. Era um problema social. Mas, sem dúvida nenhuma era um problema social enorme, que precisava ser estudado, como se fosse possível naquele tempo, alguma coisa com o nome de epidemiologia social: como você vivia, os ricos, os menos ricos, os pobres, os menos pobres... Mas

todo mundo pagava sua cota, a família pagava sua cota , a família rica escondia , transferia e mandava para aqui (Aldo Vila Boas. In: PÔRTO, NASCIMENTO, 1995, p.130).

O depoimento do médico e paciente Aloysio de Paula, exposto por Pôrto e Nascimento (1995) desconstrói a ideia sobre os artistas e a tuberculose, mostrando os reais motivos:

[...] de modo que a lenda de que a tuberculose preferia os artistas, não era que preferia os artistas, ela preferia aquelas pessoas que, por condições especiais, se apresentavam em inferioridade orgânica. Os artistas eram pobres, não tinham dinheiro para comer. O dinheiro da comida eles gastavam em tinta. Acabavam presas da tuberculose. Então isso... a tal inquietação do artista gerava uma condição de inferioridade orgânica, por isso eles ficavam doentes, mas não é que o fato de ser artista os predispusse à tuberculose, não. ...O que a doença fazia, era obrigar o homem a ficar sobre si próprio, não é? Porque obrigava a repouso, isolamento, exílio do Rio de Janeiro, para um clima de montanha. Tudo isso criava no artista condições de concentração intelectual, de meditação [...] (Aloysio de Paula. In: PÔRTO, NASCIMENTO, 1995, p.138).

Descobrir ser tuberculoso nesse período constitui não mais sinônimo de sensibilidade, inteligência, mas sim de uma vida mudada radicalmente, uma vez que além de conviver com os sintomas da doença teriam que conviver com as limitações proporcionadas pelos estigmas que ela gerava, é o que podemos também perceber no depoimento de José Rosemberg:

Ser tuberculoso era uma pecha. Quando aparecia um caso de tuberculose na família, era escondida, então, ‘Fulano tem uma mancha no pulmão’, uma coisa qualquer... Ninguém falava em tuberculose, não se mencionava. Quando um indivíduo era noivo e descobria que a noiva ficava tuberculosa, ele desmanchava o casamento (José Rosemberg. In: PÔRTO, NASCIMENTO, 1995, p.130).

A repulsa do sujeito sobre a enfermidade da mulher com a anulação do casamento não é recente. Montenegro acrescenta que essa repulsa já se fazia presente no código de Hamurabi: uma das leis vinculada nesse documento “autoriza o homem cuja mulher adoece a tomar outra, sempre que mantenha a primeira enquanto lhe reste vida ou desde que restitua o dote” (MONTENEGRO, 1971, p.4). Gonçalves em pesquisa recente estudando a tuberculose num grupo de homens e mulheres no Rio Grande do Sul, registra que um dos motivos para não adesão das mulheres casadas ao tratamento

estar relacionado ao medo de serem abandonas pelos esposos e serem vistas como pertencente ao grupo exclusivo – tuberculosas perigosas.

A tuberculose se firmou como doença dos pobres, de gente devassa. De certo sabemos que esse grupo era o mais exposto devido à escassa alimentação, repouso, vida agitada, porém muitos médicos, artistas e intelectuais foram acometidos pela enfermidade. A partir de 1920, devido à pressão da sociedade civil, no geral o governo integra-se a inspetoria de profixalia da tuberculose para lutar contra a tuberculose. Essa rememoração se faz necessária para compreendermos a ação dos diversos agentes como também das práticas por eles utilizadas no processo de cura da tuberculose. De antemão vale realçar que os mais pobres eram levados às casas de misericórdia, os mais abastados levados aos sanatórios ou às casas de repouso, quando não aos sanatórios fora do país.

A Santa Casa da Misericórdia se firmou como instituição filantrópica em 1803. As freiras, irmãs de caridades eram responsáveis para fornecerem socorros aos doentes e pobres. O tratamento dos enfermos se resumia a purgas, banhos, e controle alimentar. Como instituição religiosa, a concepção que se tinha das enfermidades era proveniente do castigo divino, logo além dos tratamentos citados, os de origem espiritual envolviam penitência e confissões; aqueles que não seguissem essas recomendações tinham suspensos alguns benefícios.

As pessoas mantinham a instituição com o intuito de obter privilégios e ainda era corrente a ideia de que sustentar os mais necessitados garantia um lugar no céu, portanto, a ajuda servia com garantia do espaço celestial. A postura das freiras, dos provedores e dos médicos que se calavam diante do fato confirma que estavam ancorados na concepção de doença como algo imposto, dessa forma os pacientes, mesmo que tentem ter uma visão da doença apenas como estado patológico, serão perpassados por opiniões de grupos ditos superiores que querem veicular essas ideias como verdades prontas e inquestionáveis.

Nos sanatórios destinados aos tratamentos dos mais abastados, constatou-se que o tratamento se resumia ao repouso, prática de higiene, rigor com o uso dos remédios. A doença, como assinalavam os próprios pacientes, exigia disciplina, paciência e humildade e como dizia Manuel Bandeira “doente metido a ter personalidade morria mesmo”.

Nesse ambiente cada um desenvolvia seu processo particular de aprender a esperar pela cura, ou como não dizer, pela própria morte, uma vez que como diz

Montenegro as pessoas que conviviam nesses locais não passavam de “prisioneiros que cumprem pena” e muitos mesmo estando cercados pelos companheiros se sentiam na solidão. Qualquer modificação ou alteração da doença aumentava o número de comunhões, visto que muitos tinham medo de morrer. Esses ambientes de isolamento, solidão e estigmatização se tornam locais excelentes para criação de eufemismos. Os exemplos dos eufemismos utilizados por pacientes, médicos e familiares, presentes na pesquisa de Nogueira, citado por Gonçalves (2002, p.34), mostram o quanto eram carregados de mistificações. Vejamos no quadro abaixo, exposto pela autora:

Avenca	Tuberculosa (por ser frágil e não poder tomar sol)
Carunchado	Tuberculoso com pulmão com caverna
Curado	Defunto (já que eram poucos os curados)
Goiaba	Moça tuberculosa (curada por fora e bichada por dentro)
Pêssego	Tuberculoso do sexo feminino
Micuum	Bacilo de Koch
Medalha	Cavidade no pulmão
Fracassado	Tuberculoso
Fogo bravo	Hemoptise (sangue expelido com a tosse)

Os exemplos mostram os estigmas da doença, o que se torna um fator negativo para o controle. Gonçalves assinala que quanto maior o estigma maior a não adesão, o que contribui para a disseminação da doença. Montenegro, comentando os eufemismos elencados por Nogueira, revela que muitos foram expressos sem uma reflexão das reais características que determinam. Dessa forma “vocábulo antes vinculados apenas à tuberculose passam ao idioma corrente, transformam-se em qualitativos, imagens literárias e até em xingamentos” (MONTENEGRO, 1971, p.15).

A medicina não ficava restrita à prática dos médicos especialistas, à ciência em si, mas envolviam as práticas religiosas através do uso de remédios tanto materiais quanto simbólicos. A ação dos padres era recorrente na busca da cura ou alívio, eles vendiam ervas, pomadas como remédios, os medicamentos segundo os religiosos curariam pela força da fé. A postura dos padres fazia com que alguns médicos se revoltassem, uma vez que faziam com que a população recorresse mais à procura dos religiosos, prejudicando, em parte, a medicina (WEBER, 1999, p.99).

A recorrência à variedade de prática de acordo com Weber se dava por vários motivos: pela precariedade ou inexistência da assistência médica, nesse caso era permitido pela legislação, pela inexistência de discurso sobre a doença em si. Além da não credibilidade nos conhecimentos médicos como um caso narrado por Weber, em

que o diagnóstico do médico não conferiu com o dos amigos do paciente. Era comum, segundo a autora, a recorrência primeiro ao membro familiar, amigos, sobre os medicamentos como os chás de ervas. Os procedimentos dos curandeiros, benzedeiros eram mais convenientes do que os dos médicos, postos que eram como ditos anteriormente caros, dolorosos e, em alguns casos, levava o paciente a deixar suas crenças.

No caso exposto por Weber, o paciente faleceu, o que aumentou a desconfiança no diagnóstico do médico. Ainda segundo a autora, como existiam doenças sem explicação, alguns médicos declaravam que o caminho da fé era a única solução, então os curandeiros, os barbeiros com a prática das sangrias para aliviar as tensões, os farmacêuticos e os rituais religiosos serviam como paliativos ou cura em geral. A cura se referia a problemas de saúde a amorosos, financeiros, isso como posto se dava a concepção de doença mais ampla. Os rituais dos negros também eram vistos como prática de cura, isso porque para esses grupos a compreensão de saúde também ia além da inexistência da doença, envolviam bons relacionamentos amorosos, amizade, conforto tanto material, quanto espiritual.

Nem sempre os rituais eram isentos de sofrimentos como o caso da paciente Rosa acometida pela tuberculose que foi tratada com varadas, redução de alimentação e isolamento, tratamento esse recomendado pelo médium Norberto. A compreensão da doença para a paciente, os seus familiares e os vizinhos, como assinala Weber, remeteu a outra significação:

Cair doente era possessão. Sendo muito grave, era o demônio. Era o universo reconhecível por essas pessoas, assim como dos vizinhos dos arrabaldes em que moravam (apenas um deles chegou a dizer que Rosa era tuberculosa). Mais reconhecível para essas pessoas, era o universo mágico, no qual as pessoas doentes estariam possuídas, do que o significado de “tuberculose”, ou outro nome “científico”, que não identificavam, pois não lhe dizia nada. Talvez temessem mais as doces irmãs de caridade ou as palavras difíceis do doutor que as torturas do curandeiro. Conjuntamente, a explicação dada à doença de Rosa pelos membros da sociedade e o tratamento oferecido pelo médium Norberto designavam um sentido compreensível para essas pessoas, mais claro do que **a explicação científica oferecida pela Medicina** (WEBER, 1999. p.213, – negrito nosso).

Embora os tratamentos realizados pelos curandeiros, espíritas, benzedeiros envolvessem práticas de alguma forma dolorosas eram justificadas, porque o universo

da doença como postula Weber vai além da cura como também da explicação científica oferecida e permitida pela medicina:

As pessoas envolvidas não buscavam, necessariamente, cura. Tinham outras relações com a dor, que iam além da busca de intervenções terapêuticas como o uso dos remédios, por exemplo. As experiências com a doença tinham uma carga de significados sobre a vida, envolvendo e transformando idéias sobre si próprio: se mereciam prêmios ou punição pelos comportamentos que adotavam; se era o “destino” ou a “providencia” atuando sobre suas vidas, gerando atitudes de conformidade ou busca de alternativas sobre a doença [...](WEBER,1999, p.214).

Como bem sabemos, a tuberculose pulmonar é altamente contagiosa e, na época por nós estudada a cura era inexistente, por isso intensificou-se a busca e isolamento dos indivíduos acometidos por ela. A ideia de contágio relacionada à causa das doenças tem sua origem nos povos primitivos, ele poderia ser intencional – por um mago ou feiticeiro, ocasional – contato com algum doente ou objeto maligno. (MARTINS, 1994, p.8). Decorre dessa visão o temor tanto em se aproximar quanto tocar na pessoa enferma. Os mortos eram vistos como algo negativo e tudo que se relacionava a eles deveria ser queimado para evitar o contágio.

A ideia de contágio tanto no Renascimento quanto na Idade Média se propaga tendo suas raízes já na bíblia. Sontag faz menção a essa prática quando trabalha com o câncer e a tuberculose. Ainda hoje é comum algumas famílias doarem ou até mesmo queimarem os objetos pertencentes aos seus mortos, com medo do contágio. Como a concepção de doença associada a diversos males e castigos o tratamento deveria envolver sofrimento, dessa forma as doenças tidas como estranhas e misteriosas eram curadas por sacerdotes e feiticeiros. Os feiticeiros de acordo com Martins agiam da seguinte forma:

Os feiticeiros procuram retirar o agente maligno através da transpiração, pela massagem, ou sugando, com a boca ou ventosas, os objetos mágicos do corpo. Os banhos purificadores também eram recomendados em muitos casos. Podem também ser utilizadas substâncias que produzam vômito, purgantes, ou mesmo extrair as substâncias malignas através de sangria. Em casos especiais, é necessário abrir o crânio do doente, para que possam sair pelo orifício as causas que produzem fortes

dores de cabeça. Quando a doença é produzida pela entrada de um espírito maligno, ele deve ser afastado por preces mágicas, pelo barulho (tocando tambores) ou mesmo batendo no corpo do doente (MARTINS, 1994, p.9).

Montenegro, comentando os tratamentos relacionados tipicamente à tísica, declara que variava. No Egito utilizavam-se bebidas feitas de raspa de casco de boi fervida com mel, cinza de língua de porco com vinho, os portugueses por sua vez usavam o enxofre, outros faziam uso da pólvora, composto tóxico, em alguns casos a costela teria que ser extraída, as prostitutas faziam uso até do sêmem.

A tuberculose, diferentemente das outras doenças vistas como sombrias como a lepra, as pestes e a sífilis, foi à única que por motivos irrelevantes, como pontua Sontag, apresentou significado dual: sensibilidade e flagelo, ambos reescritos pela literatura, assim como os agentes e as práticas envolvidos no processo de cura.

1.2 - As inter-relações entre tuberculose e literatura

Gonçalves (2002), ao comentar a representação da tuberculose na literatura assinala que existiam visões ambivalentes. De um lado havia os poetas que buscavam através dos dramas pessoais um reconhecimento público; por outro existiam escritores que tinham desejo de contrair a doença ou escrevia sem esconder a enfermidade. Montenegro, no livro *Tuberculose e literatura: notas de pesquisa (1971)*, após fazer um percurso histórico da tuberculose apresenta as fases e os efeitos da enfermidade na vida e na obra dos poetas, prosadores e os demais artistas. De modo geral, na literatura e nas artes, a tuberculose assume a temática principal, o que muda é a maneira como ela é representada.

Segundo Montenegro, para alguns ela é registrada ainda de forma romântica, uns desejavam até contraí-la, como foi o caso de Casimiro de Abreu. Na ótica de Montenegro a tuberculose foi na vida e na obra de Casimiro cantada e exaltada, segundo o autor o poeta “queria a tísica com todas as suas peripécias, queria ir desfiando liricamente, soltando sempre o último canto da vida depois exprimir no meio de perfumes debaixo do céu azulado da Itália, ou no meio dessa natureza sublime que rodeia o queimado” (MONTENEGRO, 1971, p.27). O desejo de morrer pela enfermidade, que tornava as pessoas interessantes, principalmente os poetas, vistos com habitantes de uma terra privilegiada, fazia com que Casimiro exagerasse no uso de

vinho, como sabemos o tratamento exigia repouso, cuidados e segundo Montenegro, citando Bruzi o vinho é “um veneno para a tuberculose”.

No itinerário de poetas que romantizaram a doença e desejaram dela morrer, insere-se Álvaro de Azevedo. De acordo com Montenegro há divergência sobre a causa da morte do poeta. Para Homero Silveira e Vicente Azevedo, Álvaro de Azevedo não morreu vítima da doença que tanto versejou. Se verdade ou não, parece que o desejo de adquirir a doença era tão imenso que o poeta a registra. A tuberculose, como aponta Montenegro, não escolhe movimento nem estilo, assim encontramos autores como Rachel de Queiroz, pertencente ao movimento modernista, que ansiava escrever como alguém vitimada pela tuberculose; a doença se fará presente nos seus escritos, através dos personagens. Ao contrário dos literatos citados, Gonçalves Dias mesmo sendo acometido pela tuberculose e participando do movimento romântico, enquadra - se no grupo dos poetas que procuravam escondê-la referindo-se apenas por meio de eufemismos.

Como outrora assinalamos, o preconceito com relação à mulher enferma era intenso e o marido tinha direito de desfazer o casamento. A literatura também passou a registrar os inúmeros casos de personagens femininas, moças e esposas abandonadas pelos seus companheiros em virtude da tísica; vale salientar como nos aponta Montenegro, citando os versos de Aníbal Cavalcante, que a mulher tuberculosa não era mais representada como flor da pele rosada, mas “feia, nojenta, suja e maltrapilha/Tendo n’alma somente desenganos”.

Outro preconceito estava relacionado à classe pobre. Na literatura de José Lins do Rego, segundo Montenegro são inúmeros os exemplos da associação da tuberculose à classe pobre. Embora como posto ao longo do nosso trabalho, a tuberculose pulmonar atinja a todos, são os mais pobres que sofrem e morrem vitimados pela doença e como diz o personagem médico de Rego citado por Montenegro “gente pobre não tinha essa história de encobrir doença” (MONTENEGRO, p.353). E aqui a literatura endossa, pelo discurso do médico, o pobre como indivíduo que se acostuma com a tuberculose e os ricos com a doença.

Tornou-se comum também associar a tuberculose às pessoas devassas que não tinham controle sobre os instintos, contribuindo assim tanto para o agravamento da enfermidade quanto para o contágio. Essa é, pois a visão do personagem de *As águas não dormem* do escritor Paulo Dantas, registrado por Montenegro:

Sinto que essa minha fúria carnal vem dos pulmões vem como um desabafo que me toma todo, antes eu era um rapaz normal, namorava pensando em casamento, não tinha dessa fúria desconhecidas. Agora sou aflito na noite, nesta noite que tem braços e me chama como uma mulher. [...] O que antes era normal não é hoje. Sinto que preciso de uma nova orientação sexual (MONTENEGRO, 1971, p.309).

No tópico (1.1) ao nos debruçarmos sobre as práticas e os agentes envolvidos no processo de cura da tuberculose, vimos que como a doença estava relacionada a diversos imaginários exigiam práticas dolorosas e sobrenaturais. Algumas dessas práticas foram registradas pela literatura conforme aponta Montenegro. Nos registros literários também houve a inter-relação entre médicos, pais -de -santo, curandeiros e pretos velhos. Os escritos de Jorge Amado mostram bem essa prática.

Gente que sofre. Uns doentes querem remédios para o corpo: feridas, tuberculose, lepra, moléstias da vida. Jubiabá vai distribuído folhas e rezas. Outros vêm porque sofrem traição da mulher, ou porque desejam uma mulher que não dá ousadia, vêm em busca de mandinga, de coisa feita (MONTENEGRO, 1971, p.357).

Ainda no tocante às práticas de cura e os agentes, o próprio paciente era elemento chave no processo de cura, quando nenhuma das prescrições, quer dos médicos, quer dos místicos, não valessem a alternativa, era aceitar a enfermidade. Como um dos paliativos também era o repouso e a vida calma, esse clima favorecia a reflexão, o que na maioria dos casos levava a aceitação do sofrimento, essa aceitação também funcionaria como algo de religioso. Se nos guiarmos pelos pensamentos filosóficos o sofrimento, dentre ele a doença, é uma verdadeira aprendizagem para paciência, resignação. É essa atitude filosófica que se encontra nos personagens Antonio Olavo e de tantos outros reescritos pela literatura como aponta Montenegro:

Havia meses que não se afastara de casa, no entanto a vida continuava para eles, como prosseguia a sua. Não imaginava como poderia manter-se longe da família, da sua proteção, abandonar os hábitos do cotidiano, os estudos, os pequenos nada que compõem a vida aparente. Era esta a verdade: quanto mais se adaptasse a solidão, maior a proximidade do homem consigo mesmo, com o seu princípio criador. Tranqüilizava-se mais e mais sob o domínio desse sentimento, e confiava. Sabia da existência

de uma conspiração a seu favor no silêncio das coisas, e sentia-se sobreviver (MONTENEGRO, 1971, p.327).

De acordo com Montenegro, a lista de poetas que tiveram a vida e a obra marcadas pela velha dama branca seria exaustiva, o autor elenca dificuldades para elaboração e diz que alguns poetas escrevem porque foram vitimados e queriam expressar suas dores, enquanto outros falaram dela com pudor, tanto na vida quanto na obra, outros preferiram omitir tanto dos parentes quanto de todos que os cercavam, o que faz perceber que a doença guarda, como viemos demonstrando através dos autores citados, os estigmas. O autor assinala que diferentemente dos poetas, os prosadores, no que tange à transposição literária, foram mais contidos, a explicação para essa posição está relacionada também à estigmatização. Segundo Montenegro, ainda se aceitava poetas tísicos ou tísicos poéticos, enquanto prosadores não, por isso quando esses a mencionava em seus romances, contos ou crônicas faziam por meio dos pensamentos dos personagens.

É surpreendente observar, seguindo os apontamentos de Montenegro, que alguns autores falavam da enfermidade com tanta propriedade que ficou até “difícil de separar os doentes dos sãos”. Campo do Jordão, São José dos Campos no Brasil, Bergohf em Davos Platz, Clavadel ambos na Suíça dentre outros foram descritos em prosa e verso por aqueles que lá estiveram e até mesmo pelos que almejavam adoecer. Para alguns representava apenas um período, para outros o último lugar. Sendo que muitos interrompiam o tratamento por falta de recursos. Dentre muitos citamos Manuel Bandeira que, mesmo sedo acometido pela tuberculose pulmonar, portanto requeria mais cuidados, teve que deixar o sanatório na Suíça. Esse fato comprova que aqueles que não tinham condições financeiras suficientes teriam que interromper o tratamento, independente do estágio da enfermidade.

Ainda com relação aos personagens tuberculosos, Montenegro declara que a classificação depende do grau de progresso da enfermidade, dos gêneros literários, da escola ou grupo de que faz parte o escritor e é justamente nesse ponto que consta a dificuldade, uma vez que como aponta o autor, as categorias nunca podem ser exclusivas, em virtude disso a classificação dos personagens é dividida da seguinte maneira: a) tísicos em trânsito b) a doença é o eixo c) a doença no conjunto de obras.

Nossa atenção aqui será direcionada para o segundo e terceiro grupo, em virtude da inserção da obra de Manuel Bandeira. No segundo grupo o autor é influenciado pela

realidade e tenta registrar, ancorando-se em “artifícios literários, experiências próprias ou situações originadas, imediatas ou remotamente, pela doença” (MONTENEGRO, 1971, p.258).

Dentre os vários romancistas pertencentes a esse grupo Antonio Olavo Pereira segundo Montenegro fornece uma literatura sobre a tuberculose bem significativa, porque descreve com acuidade os sintomas, isolamento dos doentes e a maneira peculiar como são vistos pelos indivíduos doentes e sãos. Ao nos debruçamos no estudo de Montenegro, para aprofundarmos nossa pesquisa chamamos a atenção para a percepção da tuberculose na vida de Pereira:

Ela é que trunca, apenas começada, a carreira do adolescente sem nome; é ela que o impede de concluir o curso secundário que determina o período em Campo do Jordão e até as condições em que retoma a existência no planalto. Da mesma forma, é a doença que condiciona sua visão da vida, seu espírito e seu raciocínio, e que dá fundamento às concepções que pautarão seu comportamento no mundo dos sãos (MONTENEGRO, 1971, p.320).

Pela citação acima podemos entrever que a influência da tuberculose na vida e na obra de Pereira foi bastante semelhante à de Manuel Bandeira. Manuel Bandeira por um longo período participou desse lado sombrio da vida e poetizou sua biografia, inserindo em sua vivência poética as dores e os estigmas de ser acometido pela tuberculose.

1.3 - Presença da tuberculose na poética bandeiriana

Montenegro na sua trajetória de apresentar a tuberculose na vida e na obra dos poetas e escritores fornece uma contribuição para o estudo da poética de Manuel Bandeira. Dentre os poetas modernistas, Montenegro declara que Manuel Bandeira foi a figura mais expressiva, pois:

Em nenhum outro intelectual patricio teve identificação com a doença tão permanente caráter. Na vida do poeta de Carnaval a tuberculose não é acidente ligado a determinado período. É parte essencial, inerente, inseparável. A doença o atingiu apenas saído da adolescência e, exigente e exclusivista, não se contentou com desbaratar-lhe os planos futuros: marcou-lhe gostos e preferências, influenciou-lhe aspirações e desejos,

ocasionou frustrações que permaneceram durante quase toda sua vida [...] (MONTENEGRO, 1971, p. 110).

Dentre os principais veios que permeiam a obra de Manuel Bandeira, a tuberculose, doença que acometeu o poeta na adolescência e o obrigou a vivenciar um conjunto de experiências marcantes, constitui um veio significativo. É com o aparecimento da doença que o poeta mergulha de vez no campo da poesia, a qual será expressão de algo vivido e padecido. Essa poesia, por nascer junto com essa circunstância adversa, é, segundo Arrigucci (1990), conhecida como um desabafo espontâneo. Couto (1960, p. 49), ao falar sobre a obra bandeiriana, também apresenta a doença como inspiração:

Não tínheis mesmo consciência de que a visitação do lirismo, que se exprimia nas vossas queixas, fosse o anúncio de um grande destino poético. Fazíeis versos por desespero, “como quem chora”. Não fôra o acidente da enfermidade, não teríeis talvez escrito a vossa obra, isto é, a mesma obra, com os seus motivos fundamentais, vividos por experiência direta [...] (COUTO, 1960, p. 49).

1.3.1 - Bandeira e sua representação da tuberculose

A experiência direta da qual fala Couto (1960) será sempre lembrada por Bandeira na sua trajetória poética. Por um longo período, Bandeira se referirá à enfermidade em primeira, pessoal expondo com vivacidade as dores de ser acometido por uma doença contagiosa e excludente. O próprio Bandeira, em entrevista concedida a Homero Senna, fala sobre a inspiração profissional e de como enveredou no campo da poesia:

[...] o que eu queria era ser arquiteto e não só me matriculei na Politécnica como no Liceu de Artes e Ofício [...]. Tudo isso foi por água abaixo com a doença que me prostrou aos 18 anos. Interrompi para sempre os estudos, andei pelo interior verificando a verdade daquele paradoxo do João da Ega: “Não há nada mais reles de que um bom clima”. Então, na maior desesperança, a poesia voltou como um anjo e sentou-se ao pé de mim. Imobilizado longos anos numa chaise-longue, consolava-me daquela forçada inação escrevendo versos, que não passavam de um desabafo das minhas tristezas [...] (SENNA, 1980, p. 63).

Ao observarmos os trechos percebemos que tanto os críticos quanto os próprios escritores colocam a incidência da doença na idade dos 18 anos. Aqui cabe um breve comentário sobre essa fase. A idade de 18 é como assinala os estudiosos da tuberculose uma fase de grande complexidade, uma vez que o indivíduo não tinha forças, quer físicas, quer psicológicas. E exigia a partir daí repouso e cuidados extremos para o resto da vida, posto que muitas vezes os outros paliativos não resolviam.

Como sendo um período onde o indivíduo deseja extravasar suas forças vitais, com a incidência da tuberculose tudo deveria ser contido, o que gera frustrações, desespero, melancolia e ressentimento, afetos próprio de quem é acometido pela tuberculose. A consequência da enfermidade para o jovem poeta é relatada por ele numa entrevista concedida a Pedro Bloch:

[...] ao voltar da Suíça eu era um inválido. Basta dizer que papai passou pra mim o montepio de 500 mil-réis. Depois dos cinquenta é que eu pude começar a trabalhar, a ganhar a vida. Fiscal de ensino. Depois fui lecionar Literatura no Pedro II, até 1942. San Tiago Dantas, posteriormente, me convidou para ensinar Literatura Hispano-Americana na Faculdade de Filosofia, onde permaneci até 1956. Traduzi muito, fiz muita crônica, crítica musical, crítica de arte. Mas, durante a minha doença, dependi de meu pai (até que morreu em 1921) e do montepio² [...].

O desânimo por não poder usufruir dos prazeres proporcionados nessa fase da vida é reescrito em versos desesperados “Sou bem - nascido. /Menino, Fui, como os demais, feliz”. Esse estado é abalado pela doença posta como mau destino “Depois, veio o mau destino/E fez de mim o que quis”. E continua a título de exemplo no poema “Testamento,” expondo em tom de lamento o fracasso de não ter obtido realizações devido à doença:

O que não tenho e desejo
É que melhor me enriquece.
Tive uns dinheiros — perdi-os...
Tive amores — esqueci-os.
Mas no maior desespero
Rezei: ganhei essa prece.

²Ver entrevista concedida a *Pedro Bloch*. Rio de Janeiro, 1989.

Vi terras da minha terra.
 Por outras terras andei.
 Mas o que ficou marcado
 No meu olhar fatigado,
 Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças:
 Não tive um filho de meu.
 Um filho!... Não foi de jeito...
 Mas trago dentro do peito
 Meu filho que não nasceu.

Criou-me, desde eu menino
 Para arquiteto meu pai.
 Foi-se-me um dia a saúde...
 Fiz-me arquiteto? Não pude!
 Sou poeta menor, perdoai! [...]

(Lira dos Cinquent'Anos, p.181)

Como podemos observar a ação da tuberculose assume outras dimensões, a realização profissional e os planos pessoais são afetados como podemos observar na continuação da entrevista “Amei, sim. Mas casar não pude. Primeiro era a saúde. Depois... Minhas finanças. Meus amores não podiam levar-me ao casamento com quinhentos mil-réis de montepio”.

A fala de Bandeira mostra as limitações que a enfermidade proporciona ao indivíduo tuberculoso. Diante da imagem da doença como flagelo criam-se sensibilidades ressentida e melancólica que vai oscilando, chegando à aceitação de cunho filosófico e cristã impulsionando estratégias de superação que se fará pelo humor, divindade, sonho, mas sem abandonar o veio melancólico.

No que diz respeito aos agentes e práticas de cura envolvidos na tuberculose, Manuel Bandeira vai lançar mão do cristianismo popular e recriá-lo em sua poética como possibilidade de superar os transtornos ocasionados pela enfermidade. Sobre essa nova atitude, elaborada por Bandeira, diz Montenegro:

Só aquêle que perdeu tudo, para que a vida chegou a ser não mais do que um punhado de cinza fria, pode sentir integralmente a alegria da recuperação. Algo permanece dos dias passados. Através da transformação da fantasia em realidade, porém, o poeta se esquece da doença e da morte (MONTENEGRO, 1971, p129).

Destarte, serão recorrentes as imagens das diversas santas como Santa Teresinha do Menino Jesus, citada pelo poeta como a santa de sua predileção, Nossa Senhora da Boa Morte, Santa Rita dentre outras eleitas para amenizar tanto o seu sofrimento como os dos outros físicos. São percebidos também outros símbolos sagrados, tais como: estátua e crucifixo. A menção do Deus iminente é invocada numa prece desesperada ao sentir impuro e sofrido “Meu Deus valei-me” presente no poema “Contrição”. É possível perceber a transposição de atitudes filosófica e cristã no trato com o sofrimento.

- a) No poema “Renúncia”, a dor é percebida como essência humana que leva a aceitação do processo de finitude. O sofrimento expresso se enquadra no pensamento filosófico³; aquele que conduz à sabedoria e poder de cura:

Chora de manso e no íntimo... Procura
Curtir sem queixa o mal que te crucia:
O mundo é sem piedade e até riria
Da tua inconsolável amargura.

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então ela será tua alegria,
E será ela só tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa
Sofre sereno e de alma sobranceira
Sem um grito sequer tua desgraça. [...]

(*A Cinza das Horas*, p.75)

- b) No poema “Oração no Saco de Mangaratiba” pede paciência, umas das aprendizagens para os que são vítimas de qualquer enfermidade e que segundo preceitos filosóficos só apreende os fortes:

Nossa Senhora me dê paciência
Para estes mares para esta vida!
Me dê paciência pra que eu não caia
Pra que eu não pare nesta existência

³ O pensamento filosófico exposto na pesquisa segue os preceitos estoicistas. Essa escolha se justifica pelo fato desses preceitos apresentarem caminhos basilares para compreensão da poesia de Manuel Bandeira.

Tão mal cumprida tão mais comprida
Do que a restinga de Marambaia!..
(*Libertinagem*, p.137)

- c) Em “Soneto inglês nº 2” há o preceito cristão que declara que o sofrimento pode salvar e fazer aceitar as dores:

Aceitar o castigo imerecido,
Não por fraqueza, mas por altivez.
No tormento mais fundo o teu gemido
[...]
Não tremer de esperança nem de espanto,
Nada pedir, nem desejar, senão
A coragem de ser um novo santo [...]

(*Lira dos Cinquent'Anos* p.172)

- d) No poema “Oração a Santa Teresa” há o grande sentido filosófico do sofrimento – o cuidar de si e dos outros:

[...]

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

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

(*Mafuá do Malungo*, p.305)

O poema abre caminhos para percebermos o pensamento filosófico de Sócrates sobre o cuidar de si mesmo. Para o filósofo, numa primeira instância, o cuidar de si equivale a cuidar da alma. Esse cuidar da alma significa fugir das perturbações e constitui a maior das tarefas humanas.

Na tuberculose, o indivíduo se sente aterrorizado pela doença e se entrega ao desespero, fato esse decisivo para o agravamento da enfermidade. Uma das possibilidades de cura é manter os pensamentos livres de perturbações e procurar o

transcendente. Seguindo esses preceitos haverá paz tanto para o corpo quanto para a alma. A segunda instância do cuidar de si envolve o cuidar do outro. Manuel Bandeira nas conversas com os amigos, dentre eles o poeta Cyl Gallindo⁴ dava exemplos do cuidar de si e dos outros ao deixar separados os copos, talheres e outros objetos para evitar o contágio da doença. Foi seguindo esse procedimento e tantos outros que foi curado, aprendeu pela disciplina, paciência, prudência a proteger a si e os outros da enfermidade que não perdoava. É recorrente na obra bandeiriana a menção a outros tuberculosos para que o poeta fale da sua enfermidade. Bandeira tinha um grande apreço pela poesia de Antonio Nobre chegando a dedicar-lhe um soneto. No soneto “A Antônio Nobre” Bandeira inicialmente fala do êxito obtido pelo poeta para em seguida rever o seu destino:

Tu que penaste tanto e em cujo canto
Há a ingenuidade santa do menino;
Que amaste os choupos, o dobrar do sino,
E cujo pranto faz correr o pranto:

Com que magoado olhar, magoado espanto
Revejo em teu destino o meu destino!
Essa dor de tossir bebendo o ar fino,
A esmorecer e desejando tanto...

Mas tu dormiste em paz como as crianças.
Sorriu a Glória às tuas esperanças
E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que cobiço?
Foste conde aos vinte anos... Eu, nem isso...
Eu, não terei a Glória... nem fui bom.

(*A Cinza das Horas*, p.44)

Ao comparar o seu sofrimento com o de Nobre, observa - se que ele não teve nem realizações pessoais nem profissionais. É isso que faz seu lamento ser superior ao de Nobre. Chama-nos a atenção, ainda, nos apontamentos de Montenegro, o fato de os romancistas e contistas matarem os personagens tuberculosos no final; talvez essa atitude seja para provar o quanto a doença era considerada sinônimo da morte. Na obra

⁴ Informações cedidas pelo escritor e jornalista Cyl Gallindo, na Semana de encantamento Manuel Bandeira, realizada em 13 de outubro de 2011, no espaço Pasárgada, em Recife e presente no artigo do mesmo autor, intitulado “Lá fui amigo do Rei.”

de Manuel Bandeira percebemos que ele não mata os personagens, esses só aparecerão na sua poética na fase em que ele já resolve abandonar o jeito de sofrer, e falar na doença em terceira pessoa como a figura do marinheiro no poema “Marinheiro triste” presente no livro *Estrela da Manhã*, da andorinha no poema “Andorinha” de *Libertinagem*, da criança tísica filha da lavadeira do poema “Na rua do sabão”, contido no livro *O Ritmo Dissoluto*. O interessante nesses e em outros poemas é que o poeta coloca seu sofrimento superior aos desses personagens.

Como podemos observar na poesia de Manuel Bandeira, a tuberculose não tem mais a nota de genialidade, nem tampouco romantizada ela é posta como flagelo social, nesse poeta o poético construiu um meio de falar sobre os estigmas e para ele e outros o único meio de participar da vida pública, uma vez que o tratamento requeria repouso absoluto e muitos relutavam em conviver com o doente. Nos sanatórios destinados aos tuberculosos era prática corrente a referência tanto ao paciente quanto a doença por meios de metáfora de cunho pejorativo e repugnante como apontados no tópico (1.1).

Ao voltarmos nossa atenção para a verificação das imagens da tuberculose como sofrimento e tormento, na obra bandeiriana percebemos que a referência se faz por meios de metáforas. No quadro a seguir, elencamos as principais metáforas citadas pelo poeta em todos os poemas selecionados para o nosso estudo:

Metáforas	
Mau gênio	A morta cor
Mau destino	Corvo
Lembrança amarga	Cicatriz dolorosa
Mal sem mudança	
Mal sem esperança	
Mal sem motivo	Má sina
Rude canseira	Infortúnio
Castigo imerecido	Opróbrio de viver

Manuel Bandeira tentou, através da poesia, uma integração ao mundo dos sãos. Pôrto, no artigo *A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico* ressalta que:

Através de sua trajetória de vida, podemos acompanhar como Manuel Bandeira produz e reproduz uma

representação da tuberculose. Através de sua correspondência, de suas obras autobiográficas e de sua obra poética, Manuel Bandeira divulga uma forma própria de se relacionar com a doença. Manuel Bandeira vivencia sua doença num ambiente mais geral de incerteza quanto às suas possibilidades de cura; e num período em que, provavelmente, uma forma de percepção romantizada da doença ainda se pudesse fazer notar, embora num ambiente mental inteiramente diferente (PÔRTO, 2000, p.1).

Assim como o estudo de Pôrto, o trabalho de Montenegro traz uma contribuição enorme para a temática da tuberculose, porque vem reiterar que não só na vida como na literatura, a tuberculose atinge o indivíduo em toda sua dimensão. A literatura através dos gêneros está cheia de personagens que de uma forma e de outra vivenciam uma constante luta contra a tuberculose, expressando o sofrimento, as perdas que mesmo depois da sobrevivência nem sempre conseguem restituir o que foi perdido. Nesse ponto podemos dizer que a literatura registra o real sem esconder suas verdades mais profundas e porque não dizer estigmatizantes.

Afirmamos no início do nosso estudo, a partir das ideias de Sontag, que a doença é uma zona noturna, e segundo a autora todos nós de uma maneira ou de outra passaremos a habitar esse lugar. Logramos admitir que seria mais fácil sobreviver ou aprender a viver ou conviver nesse lugar se não fossem os rótulos e os estigmas que cercam o indivíduo doente. O caminho para aprendermos essa verdade será tortuoso. No segundo capítulo, nos deteremos ao estudo dos poemas apresentando as imagens da tuberculose como fatalidade e tormento bem como mostraremos que diante de tais imagens há um eu - lírico⁵ bandeiriano, envolto em sensibilidades ressentida e melancólica.

⁵ Ao longo da dissertação as expressões: eu poético, ser poético, sujeito poético, homem poético, persona, sujeito lírico, ser lírico, eu poemático serão usadas com o sentido do eu - lírico.

CAPÍTULO II

SENSIBILIDADES RESENTIDA E MELANCÓLICA

Mas então não farei mais nada porque em mim o poeta é a tuberculose. Eu sou Manuel Bandeira, um poeta tísico (Manuel Bandeira).

Na atividade poética bandeiriana, poesia e biografia se fundem. Ao longo de toda a obra lírica, a temática do sofrimento é visível, porém a atitude do poeta frente ao tormento muda com o tempo. Na fase tradicional (permeada pelos ideais parnasianos, simbolistas), o poeta transpõe a amargura para os poemas de forma ressentida e melancólica; na segunda fase, considerada madura (marcada pelos ideais modernistas), caminha para uma serenidade, uma vez que o sofrimento já faz parte do seu cotidiano. Ainda nessa fase, nasce o desejo de se libertar dos queixumes.

Neste capítulo, nos deteremos sobre a fase em que a doença representa tormento e fatalidade e o poeta se encontra envolto numa profunda agonia, ainda nesse capítulo estudaremos poemas pertencentes à segunda fase por comportarem uma carga de sofrimento.

Tentaremos no primeiro tópico, adentrar na poesia de Manuel Bandeira, buscando apresentá-lo como homem/poeta que traz à tona seus lamentos de forma angustiada. No segundo tópico, apontaremos a posição do homem/ poeta envolto numa atmosfera melancólica.

Nossa intenção aqui não será elencar categoricamente as semelhança e diferenças, mas sim mostrar que a poética bandeiriana caminha num primeiro momento entre resquícios tanto de ressentimento quanto de melancolia.

2.1 - Uma leitura semiótica do ressentimento na poética de Manuel Bandeira

Pretendemos nesse tópico observar a partir da semiótica das paixões a presença marcante do ressentimento na obra bandeiriana. Para a concretização do objetivo proposto, escolhemos como corpus de análise poemas pertencentes às duas fases de sua poesia, visto que em ambas o poeta se encontra envolto num ressentimento decorrente de sua condição de tísico. Para lograr o fim que almejamos, utilizaremos como referências norteadoras as contribuições de Greimas (1981), Barros (2001), Kehl

(2004), Mello (2005), Fiorin (2007) e outros que se detêm sobre a temática em foco. Inicialmente traçaremos alguns pontos pertinentes a teoria da semiótica para em seguida observarmos a ocorrência do ressentimento nos poemas selecionados.

A semiótica de vertente francesa, formulada por Greimas, ancora-se nos postulados saussurianos da linguagem assumindo dessa forma a concepção de língua como uma instituição social. Essa corrente se diferencia da vertente americana por ser “fundamentada nas teorias da linguagem e do discurso”. Dentre os desdobramentos da semiótica há a chamada semiótica das paixões formuladas por Greimas e Fontanille. Mello nos esclarece sobre o elemento impulsionador dessa nova teoria:

A Semiótica, durante muito tempo, deixou de lado os estudos sobre as emoções humanas, temendo cair no subjetivismo da análise. Porém, com aprofundamento nos estudos sobre a modalização do ser, o caminho tornou-se mais seguro. Ao estudar os valores investidos pelos sujeitos no objeto, foi possível detectar certos estados de alma desses sujeitos. É nesse momento que a Semiótica dedica-se ao estudo das paixões (MELLO, 2005, p.49).

Novaes, na apresentação do livro *Os sentidos da paixão (1987)*, aponta para o desinteresse dos afetos, uma vez que o que vigorava era o primado da objetividade, a investida no sujeito foi basilar, uma vez que os modelos teóricos e políticos não mais respondiam as indagações da sociedade⁶.

Ainda na apresentação, o autor dá ênfase à exigência de se estudar as paixões; assim somos convidados a enveredar no estudo do ser, bem como nas suas modalidades para pensarmos no ressentimento como afeto. Associado às modalidades do ser e o do fazer expostas por Barros e citada por Mello, criaram-se quatro modalidades: o querer, o dever, o poder e o saber. Essas por sua vez desdobram-se em querer ser → não querer ser → querer não ser → não querer não ser. Ainda de acordo com Mello “A paixão surge como o resultado do jogo entre as referidas modalidades” (MELLO, 2005, p.47)

Tão complexa quanto à teoria da semiótica das paixões é a temática do ressentimento, essa sucinta discussões em todos os campos, assumido uma carga tanto positiva quanto negativa. Arsant (2004) vê o ressentimento como ferramenta analítica,

⁶ Dentre as hipóteses existentes para o grande interesse pelo tema das paixões o autor elenca as três mais pertinentes. Diz: “As pessoas estão mais interessadas na reflexão do que propriamente na paixão. Ou melhor, buscam o trabalho do pensamento através da paixão, que é uma forma bem diferente dos modelos clássicos. Através da paixão, critica-se a visão intelectualista do pensamento; com a paixão, pode-se realizar uma reflexão por inteiro, uma vez que espírito e corpo são uma só e mesma coisa” (NOVAES, 1987, p.12).

visto por essa ótica, o termo serve para impulsionar a transformação da realidade. O autor trabalha o conceito a partir das concepções de Nietzsche, Freud, Max Scheler e outros. Nietzsche apresenta o ressentimento através da abordagem histórica, psicológica e sociopolítica, colocando a religião como mola mestra para o ressentimento numa versão negativa. Max Scheler define essa emoção como “uma atitude mental duradora, causada pela repressão sistemática de certas emoções e afetos que são componentes normais da natureza humana” (SCHELER apud ARSANT, 2004, p.64). Segundo Arsant, a contribuição de Freud também é bastante significativa, porque coloca o ressentimento como sentimento intrínseco ao indivíduo.

Anteriormente colocamos que o ressentimento adquire traços positivos ou negativos; Vecche tece algumas considerações sobre esse assunto e diz que o ressentimento presente nas prosas circunstanciais de Lima Barreto está envolto na vertente psicológica exposta por Nietzsche, onde o indivíduo se sente injuriado perante uma desfeita e não reage, atitude que leva a ver o ressentimento como negativo, visto que o sujeito se sente inibido. Por outro lado o ressentimento adquire traços positivos quando o indivíduo reage às opressões, como exemplo, o autor apresenta o livro *Os sertões*, a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* e os modernistas antropofágicos. Maria Rita Kehl parte da temática tanto na esfera política quanto psicológica: para a autora o ressentimento é visto como uma constelação de afetos, o ressentido traz à tona os queixumes e acusações, colocando-se sempre em estado de vítima. O ruminar das queixas no dizer da autora constitui uma espécie de gozo e assim o ressentido se encontra “psicologicamente impotente para dar outro sentido à sua amargura” (KEHL, 2004, p.17).

Nossa discussão pretende estudar o ressentimento à luz da semiótica das paixões. Vendo dessa forma, o termo se insere nas paixões ditas complexas por comportarem diversos estados da alma. Barros faz um esboço sobre essas paixões, tomando como exemplo o rancor. Segundo a autora, a paixão do rancor, por exemplo, determina vários estados passionais do sujeito: “estado de espera e de confiança, estado de decepção, estado de falta ou de insegurança e aflição, um estado de malevolência e estado de rancor” (BARROS, 2001, p.68).

Quando pensamos no termo ressentimento vêm à tona sentimentos também intensos como mágoa, rancor, tédio, ou seja, uma constelação de afetos como fala Maria Rita Kehl. Fiorin ao se deter sobre o assunto enfatiza também que o termo reitera

sentimentos de carga negativa “na língua, as paixões recobrem-se umas às outras e, muitas vezes, é difícil distingui-las entre si” (FIORIN, 2007, p.14).

Essa ideia de um sentimento relacionar-se a outros é o que faz considerá-lo como uma paixão complexa, ou como bem denomina Fiorin “as paixões da morte: hostilidade, rancores, invejas, ressentimento...” (FIORIN, 2007, p.13).

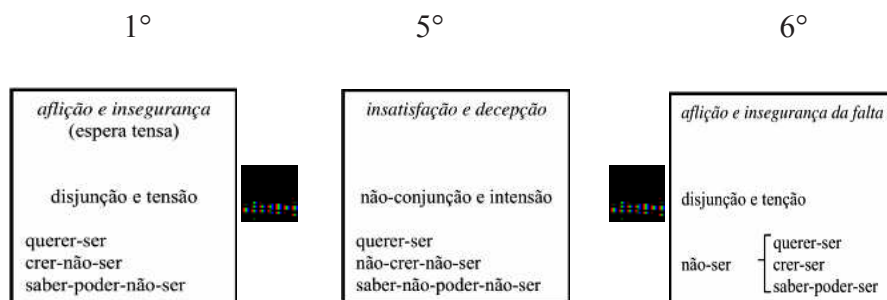
Vários estudiosos apresentam como características dessas paixões o estado de espera e as modalidades do querer ser e o do crer. Fiorin também fala nessa marca do sujeito da espera quando faz um estudo do ressentimento no ambiente universitário:

Inicialmente, há uma espera fiduciária. Um sujeito quer que outro lhe atribua um determinado objeto, a que ele empresta um grande valor. Além disso, não apenas quer que o sujeito realize seu desejo, mas crê que ele deve fazê-lo. Como ele não tem certeza de que o sujeito vai realizar o que ele acha que ele deve fazer, sua espera é tensa (FIORIN, 2007, p. 14).

Barros também apresenta a espera como um estado inicial das paixões complexas. Segundo a autora, essa espera é dividida em simples e fundiária, a primeira é marcada pela intenção do sujeito em estar em conjunção ou disjunção, porém nada faz para manter essa relação; já na segunda o sujeito atribui uma confiança. Ainda sobre o estado de espera, Barros evidencia:

A contrapartida da espera são a satisfação e confiança ou a insatisfação e decepção, que decorre da conjunção ou disjunção do sujeito com o objeto – valor e desejado ou da conservação ou da perda da confiança investida no contrato simulado [...] a espera é um estado tenso difórico de disjunção; a satisfação e confiança, estado relaxado e eufórico de conjunção; a insatisfação e a decepção, estado intenso e não eufórico de não conjunção (BARROS, 2001, p.63).

Ao fazer essa colocação a autora cria um quadro expondo as configurações passionais do estado de espera. Transcrevemos para nosso estudo o 1º quadro (aflição e insegurança) caracterizado pela espera tensa. O 5º quadro (insatisfação e decepção) e o 6º quadro (aflição e insegurança da falta) por comportarem resquícios do ressentimento. Vejamos:



Esse recorte do quadro exposto por Barros nos conduz diretamente às configurações do estado de espera visualmente presente nos poemas selecionados. Ainda na exposição das características a autora apresenta três tópicos, os quais transcreveremos a seguir:

- a) A insatisfação e/ou decepção que não conduzem, de forma obrigatória, à liquidação da falta e que se prolonga ou não, durativamente, definem três grupos de paixões exemplificas, respectivamente por amargura ou mágoa, decepção ou desilusão e frustração ou tristeza;
- b) A satisfação e confiança determinam duas classes de efeitos passionais lexicalizados como esperança ou crença, alegria ou felicidade;
- c) A insatisfação e a decepção, que geram um programa narrativo de liquidação de falta, caracterizam, por exemplo, paixões de cólera e rancor.

Para o nosso estudo, selecionamos o grupo (a), o qual a autora denomina paixões intensivas. Esse grupo se divide em três subtipos, o ressentimento faz parte do último subtipo denominado decepção, apenas. O grupo (c) chamado pela autora de paixões tensas de falta.

A partir de agora, nosso estudo virá acompanhado de exemplos que configuram as recorrências ao ressentimento presente ao longo da obra em questão.

Os primeiros livros, *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e grande parte de *O Ritmo Dissoluto* (1924), são perpassados pela tendência melancólica proveniente das vivências do poeta. No primeiro livro, *A Cinza das Horas*, o sujeito lírico já se apresenta embebido do clima melancólico; como também do ressentimento. Todo o livro é perpassado pela dor existencial.

A Cinza das Horas representa, pois, os sofrimentos vivenciados pelo poeta, os dramas reais tratados literariamente. A esse respeito, diz Coelho: “O eu- lírico de *A Cinza das Horas* sofre a amargura das dores reais, causadas por um mau destino que lhe arreventou e queimou a boa estrela e, com ela, a vontade de viver num mundo ermo de felicidade” (COELHO, 1982, p. 21).

O ser poético dessa coletânea é consciente dos conflitos que o atingem; logo ele pode ser definido como um ser esquizóide. Santos (1983, p.105) apresenta o ser

esquizóide como aquele que tem uma consciência em agonia com o mundo; no caso do poeta, essa agonia é a doença que o levou ao isolamento, ao repouso forçado.

Em todos os poemas que constituem esse livro, persistirá um clima de lamento decorrente da disposição melancólica própria do espírito simbolista. Esse clima é reforçado por recursos estilísticos carregados de palavras referentes ao mundo da melancolia, há também a exploração das reticências, as maiúsculas, as interrogações e exclamações, contribuindo para a criação da atmosfera angustiosa que desejava transpor para a poesia. O título *A Cinza das Horas* é bastante significativo, pois representa “o luto e a mortificação do inválido pelo desaparecimento daquelas duas “cariátides” de seu mundo físico e afetivo” (COELHO, 1982, p. 8). Seguindo esse raciocínio, Ribeiro (1980, p. 185) diz que o título “arranca das horas que se foram o perfume, que é, como agora, sombra rediviva e alongada das coisas que passam”. A saúde se foi e resta agora desalento e o tédio acarretado pela doença.

O termo ressentimento nos poemas escolhidos apresenta traços somente negativos e desencadeia diversos afetos ou estados de alma de conotação também negativa como mágoa, rancor, tormento, desesperança, desalento, desencanto. Visualiza-se que a persona tem como objeto desejado a cura, a forma como ele expõe os sofrimentos nos leva a depreender que ela não ocorrerá ou podemos dizer que ele tem certeza dessa condição, o que faz sua espera ser tensa.

A partir do momento em que o eu - lírico toma consciência da não realização do processo de cura, surgem os lamentos, marca própria do ser ressentido. Ele sempre expressará de forma lamuriosa os males. Mello e Barros são consonantes ao declararem que a tentativa do sujeito de entrar em contato com o objeto desejado cria conflitos ou situações de complexidades, aqui pelo que observamos há apenas os conflitos.

O poema “Epígrafe” abre caminho para outros poemas de *A Cinza das Horas*. A leitura do poema nos coloca diante do mal que acomete o poeta e o efeito que lhe causa.

Sou bem - nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Kehl (2004), ao estudar o ressentimento em Nietzsche, aponta que o autor apresenta como uma das características do sujeito ressentido a elaboração de uma imagem boa de si mesmo, como também a recusa de aceitar a perda. Essas características são percebidas no poema já nos dois primeiros versos. Esses versos instalam ainda outra marca do ressentido que é ter deixado de viver o que o momento

lhe oferece, para o homem poético ressentido a condição de menino feliz e bem nascido não foi vivenciada. Ele toma, pois, consciência desse fato, aumentando assim seu sofrimento. O mal constitui para o ressentido como sendo tudo aquilo que gera opressão e sofrimento. O mal é representado no poema pela doença, posta como mau destino, mau gênio e que atormenta o ser poético causando danos.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,

Esse poema, como os demais que serão estudados, contém vestígios do universo da vivência do poeta, por isso é válido afirmar que quando o ser lírico, na segunda estrofe (v.3), se refere às perdas proporcionadas pelo mau destino, também coloca a saúde como uma alegria que se foi, e agora resta o mau gênio e a doença, vendo-se o poeta envolto em **cinza**, não qualquer cinza, mas uma cinza fria. O rugir do mau gênio na obra de Manuel Bandeira não foi apenas exercício literário nem agiu sorrateiramente como atesta o próprio poeta:

Quando, aos dezoitos anos, adoeci de tuberculose pulmonar, não foi à maneira romântica, com fastio e rosas na face pálida. A moléstia “que não perdoava” (naquele tempo não havia antibióticos) **caiu sobre mim como uma machadada de Brucutu**. Fiquei logo entre a vida e a morte. E fiquei esperando a morte. Mas ela não vinha [...] (BANDEIRA, 1986, p.40–negrito nosso).

No imaginário da época como vimos no primeiro capítulo, a repulsa à tuberculose estava ligada não só por ser contagiosa, mas também porque representava uma “nódoa comunicável” apenas a menção à enfermidade representava chamar o mal para si o que nos leva a inferir que seja esse o motivo da persona também não mencioná-la e se referir à enfermidade por meio das metáforas (mau gênio, mau destino). Fiorin apresenta o sujeito ressentido como um ser frágil, no poema em estudo percebemos a partir da colocação das orações justapostas a intensidade da ação da enfermidade sobre o eu poético, bem como sua fragilidade após essa ação:

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó —
Ah, que dor!
Magoado e só,
— Só! — meu coração ardeu:

(*A Cinza das Horas*, p.4 3)

A cinza persistirá e retirará toda esperança, deixando-o só e magoado, e nesse estado de solidão, seu coração arde; esse arder não se dá de qualquer jeito (“ardeu em gritos dementes”); esse adjetivo (dementes) como também os presentes na 4ª estrofe (sóbria/ardentes/fria) servem para reforçar os lamentos presentes no poema. Percebemos que todo o poema é perpassado pelo queixume, isso é típico do sujeito ressentido conforme nos fala Fiorin. E são as queixas e acusações constantes do ressentido que exprimem o movimento de subjetivação “pobre de mim”, presente nesse e nos demais poemas.

A referência à doença como sofrimento e tormento reaparece em outros poemas a partir do próprio título – é o que podemos ver em “Desencanto”, “Desalento” e “Desesperança”. Aqui percebemos que esse sofrimento desencadeia diversos estados de alma com conotações negativas. Fiorin ainda esclarece que as paixões se manifestam tanto no comportamento (gritos, agressões) quanto fisiologicamente (choro, suor abundante, aceleração do ritmo cardíaco). É interessante notar que as paixões nesses poemas englobam os dois aspectos. E são percebidas por meio de várias imagens que reiteram a temática do sofrimento (sangue, pranto, acre, desfaleço, pungir, crânio doído, gemido). Nos poemas citados, a persona se encontra envolto pelo infortúnio que causa desalento, desencanto, desesperança, uma vez que não é acometido por uma dor imaginária, mas uma dor real.

O poema “Desencanto” apresenta essa carga significativa; o eu - lírico não faz verso sobre qualquer coisa, ele é considerado um esquizóide⁷, pois é consciente do drama que lhe aflige:

Eu faço verso como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

O segundo verso apresenta o estado em que se encontra o ser poético; abatido e decepcionado ele expõe suas queixas. Para a semiótica é justamente a insatisfação e a decepção que geram outros afetos negativos. No poema, como um todo, iremos perceber amargura, a mágoa, frustração, tristeza. Percebe-se ainda que ele quer lembrar que o sofrimento é intrínseco ao ser humano, quando declara que o livro deve ser

⁷ Para Santos o ser esquizóide é aquele que tem uma consciência em agonia com o mundo. Way (*apud* Santos, 1983, p.104) apresenta o homem contemporâneo como um esquizóide e Bandeira se insere nesse estereótipo, a situação nova para o poeta será a doença e, na figura de um esquizóide, ele adquire a consciência de que ela traz o prelúdio da morte.

fechado se não houver nenhum motivo para o sofrimento, considerando essa máxima, o livro nunca será fechado. Assim, mantendo o livro aberto o eu- lírico descreve como é seu fazer poético:

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

(*A Cinza das Horas*, p.43)

Com esse poema, podemos perceber uma poesia sentida. Nele, o fazer verso como quem chora não é apenas uma expressão poética, é a confissão de quem vive um drama real. Para a imaginação material, como assinala Bachelard (1997, p.121), todo líquido é água, o autor ainda afirma que não importa a substância, a cor, portanto se nos guiarmos por essa ótica nos versos “Meu verso é sangue. Volúpia ardente...” / “Cai, gota a gota, do coração” esse sangue também é água. Sendo assim, esse sangue é água que não mais embala, traz repouso, mas traz uma consciência agonizante de estar no mundo, e num mundo não imaginado.

A discussão referente à representação do sangue nos leva aos apontamentos de Borges Filho sobre os gradientes sensoriais. Borges Filho (2009, p.167) esclarece que os cinco sentidos chamados de gradientes sensoriais são elementares para o indivíduo não só perceber como também relacionar-se com o espaço. Ainda para Borges “Em um texto literário, assim como na vida, dificilmente haverá apenas a presença de um sentido. Geralmente a personagem percebe o mundo, o espaço, utilizando todos os sentidos. Que órgão do sentido será mais exercitado na caracterização do espaço no decorrer do texto?” Essa é uma pergunta pertinente e que poderá abrir caminhos para uma interessante interpretação do poema em estudo.

O poema “Desencanto” responde ao questionamento posto por Borges. Nele percebemos as manifestações dos cinco sentidos. É pertinente notar nesse poema que a imagem do sangue é basilar para evocação dos demais sentidos, associando-os ao comportamento e a fisiologia do eu-lírico perante a enfermidade.

I. “Meu verso é sangue” (v.5): relacionado à visão. O sangue no lenço do tuberculoso e a chapa faziam parte dos procedimentos para identificação da tuberculose, tais procedimentos eram vistos pelos pacientes como um elemento para separar o mundo dos enfermos dos não enfermos, logo se percebe que nem todos queriam recebê-la, nem tampouco expelir sangue, visto que antes era só suspeita que poderia ser associada a

qualquer outra enfermidade. Com a chapa e o sangue é a tísica o que significava o isolamento, cuidados especiais e o surgimento dos estigmas . O diagnóstico da chapa e o sangue constituía para o paciente a primeira etapa do chamado rito de passagem⁸.

2. “Amargo e quente” (v.7): o sangue relaciona o paladar ao tato. O sangue é considerado um dos quatro humores, possuindo como uma das qualidades o atributo de ser quente. Vale destacar ainda que o desequilíbrio desse humor resulta em doença. No poema em estudo há um desequilíbrio desse líquido, deixando o eu poemático perturbado. Gonçalves ao tecer considerações sobre a noção de contágio fala sobre os humores⁹. Segundo a autora, os líquidos expelidos pelos tuberculosos como o escarro e o sangue eram considerados fluidos malignos que deixavam o indivíduo bichado por dentro. Dessa forma, o escarro com sangue era mais assustador, uma vez que equivaleria a uma sentença de morte. Esses líquidos, além de deixar os indivíduos fisicamente fracos, eram vistos como ofensivo à moral.

3. “cai gota a gota” (v.8): relacionado à audição. O verso permite fazer duas interpretações. Primeira, o verbo cair relacionado com a expressão gota a gota “Cai, gota a gota do coração” nos leva a sentir o toque do sangue no chão, cuja intensidade é feita pela escolha da aliteração da consoante vozeada /g. Mais uma vez esse som sugere angústia. A segunda referente à lentidão, o ser lírico poderia enunciar que o sangue cai de forma rápida, porém quer nos convencer do seu sofrimento, daí a sensação de morosidade.

4. “E nestes versos de angústia rouca” (v. 9): a presença do sangue mobiliza o sentido da audição de modo que o desespero atinge a voz. A angústia por si só já é triste, a escolha do adjetivo pode remeter a intensificação do sofrimento, como também as repetições das queixas;

5. “Deixando um acre sabor na boca” (v.11): a expectoração do sangue mobiliza o sentido do paladar e do olfato. Sontag (2007, p. 19) apresenta a tuberculose como a

⁸ Embora a denominação rito de passagem tenha sido popularizada pelo antropólogo alemão Arnold Van Gennep, ele sempre esteve presente na história da humanidade. Todo rito de passagem apresenta a seguinte divisão: separação, liminaridade e agregação. Sobre o rito de passagem do indivíduo tuberculoso ver o trabalho intitulado *Vozes de Campos do Jordão: o período limiar de um rito de passagem* de CARVALHO e FONTES (2009).

⁹ Conferir GONÇALVES, 2002, p.106.

doença dos líquidos, e não líquidos suaves, mas “fleuma, muco, escarro, sangue” Ainda nesse contexto dos líquidos, a autora afirma que durante o fim do século XIX e início do século XX, todos tinham conhecimentos do hálito podre que saia da boca do tuberculoso, portanto advém desse contexto o verso “Deixando um acre sabor na boca¹⁰”.

A insatisfação e a decepção são percebidas no poema como paixões intensas. Esses afetos segundo Barros apresentam dois aspectos, o primeiro corresponde à duração e ao desdobramento de outros estados passionais, o segundo ao sentimento de falta. Há segundo a autora dois tipos de falta, a falta do objeto valor e a falta fundiária chamada por ela também de falta de confiança. Ainda segundo a autora o sentimento de falta é decorrente do “/querer ser/ em conflito com o /saber poder não ser/ e com o / crer não ser” (BARROS, 2001, p.64).

O sentimento de falta pode ser resolvido pela reparação, pela resignação e a conformação. No poema, o ressentimento desdobra-se em outros afetos. Percebemos através da exposição do sujeito lírico essas duas faltas. O objeto valor para o eu - lírico é a saúde, porém ele se encontra bastante debilitado, como também não demonstra confiança na recuperação. Seu fazer poético adquire uma dimensão maior, já não faz versos apenas como quem chora, por isso declara “– Eu faço versos como quem morre”. O desespero do ser humano é saber que é um ser -para -a morte, o desespero do ser lírico se torna maior pelos motivos expostos e é mais intensificado nesse poema pelo fato de não desejar a reparação da falta como também não se resignar ou se conformar. Fiorin, citado anteriormente pode nos auxiliar nessa discussão ao declarar que a resignação não é uma marca do sujeito ressentido, embora almeje a reparação da falta o / querer fazer/ ele não é dotado da modalidade / poder fazer /.

Os textos literários são um dos canais propícios para obtenção de relatos sobre a visão cultural tanto da saúde quanto da doença. Esses textos, como postula Scliar (1999, p.11) “captam, através da sensibilidade dos escritores, as idéias e os valores de uma sociedade sobre saúde, doença e medicina”. Bandeira com sua sensibilidade poética transpõe para a literatura seus dramas pessoais, permeados pelas diferentes visões sobre as doenças imputadas no imaginário desde a Grécia antiga. Nesse sentido podemos perceber que é recorrente em seus poemas a relação corpo e alma. Os gregos viam as

¹⁰ Na pesquisa de Gonçalves (2002), a autora ressalta a preocupação dos pacientes com os odores dos líquidos expelidos e de sua representação, o que atesta que os versos de Bandeira neste poema não foram apenas expressão poética.

doenças como o desequilíbrio entre corpo e alma, o indivíduo tinha que ser tratado como um todo, essa concepção de doença foi trabalhada por Hipócrates. Aiub e Neves comentando as ideias de Hipócrates declaram:

[...] o método proposto por Hipócrates para o cuidado consistia no conhecimento da natureza humana e na distinção da individualidade. O conhecimento do todo (elementos da natureza, da região, da organização social, dos hábitos) permitiria o conhecimento da parte e suas relações com o todo, buscando, a partir desse conhecimento, o equilíbrio necessário a cada indivíduo e, conseqüentemente, encontrando o equilíbrio total, ou seja, a saúde (AIUB, NEVES, 2005, p.94).

Platão também trabalha a temática da doença considerando a relação equilíbrio – eucrasia/desequilíbrio – discrasia que envolvem corpo e alma. No Timeu, ao trabalhar o binômio saúde - doença, o filósofo ressalta que a saúde depende do equilíbrio entre os quatro elementos – terra, água, ar, fogo, e que a desarmonia entre eles gera a doença. Platão ainda vai associar os quatro elementos à teoria humoral de Hipócrates, especificamente a bile e a fleugma, portanto ao falar na relação corpo e alma a Bile será o humor envolvido na doença que atingirá tanto o corpo quanto a alma. (FRIAS, 2001, pp.113-114). Nessa perspectiva, Dahlke (1996), dirá que o equilíbrio entre corpo e alma contribui para o estágio de saúde e que por outro lado o desequilíbrio entre eles resulta na doença.

A visão sofrida do poema “Desencanto” é transposta para o poema “Desalento”; é como se pudéssemos fundir os dois poemas num só. Aqui, também o tédio é corrosivo, e o poeta se vê embebido do pessimismo:

Uma pesada, rude canseira
Toma-me todo. Por mal de mim
Ela me é cara... De tal maneira,
Que às vezes gosto que seja assim...

Podemos ver esse “toma - me todo” como o corpo e a alma, a canseira, o tédio atingirá tanto o corpo, quanto a alma, mas parece que o eu lírico já está acostumado com as dores do corpo, ficando mais tenso com a dor da alma. Ao enunciar a ação da canseira sobre todo o seu ser nos choca ao dizer “que às vezes gosto que seja assim.” O verso pode ser explicado ao considerarmos essa atitude com uma das marcas do sujeito ressentido que é expor as queixas como um mecanismo de defesa, instalando mais uma vez o movimento de subjetivação “pobre de mim”.

No poema, o homem poético anuncia seu sofrimento num tempo presente no hoje. Nesse tempo seu penar é dolorido, porém esse sofrer não é recente, tem um início no passado:

[...]
Lembrança amarga do meu passado...
Como ela punge! Como ela dói!
Porque hoje vejo mais desolado,
Mas desgraçado do que ele foi...

Verifica-se que o eu poético permanece com as queixas, sempre nos lembrando de seu sofrimento passado/presente¹¹ estão perpassados pela dor. O prolongamento das lembranças amargas que se dá no passado e se estende até um presente conduz ao afeto do rancor apresentado pela semiótica como um afeto durativo. Ainda vale destacar que as queixas que começam no passado se estendem para o presente e dão margem para serem transpostas para o futuro. Dessa forma, a persona se coloca tanto em condição de vítima quanto se recusa aceitar as perdas. Kehl a esse respeito declara:

Quanto mais os motivos da queixa encontram validação na realidade social a que pertence o sujeito ressentido, mais difícil é fazer com que ele se desloque de lugar de vítima para começar a indagar-se sobre sua responsabilidade quanto ao que o faz sofrer (KEHL, 2004, p.34).

A memória para Nietzsche, segundo a autora, é uma doença. Logo podemos dizer que a memória do ressentido é uma memória doente, uma vez que ele nunca esquece o agravo. O tédio que é visto como um afeto passageiro, aqui é prolongado gerando frustrações, insatisfação. Para o sujeito lírico entediado, o mundo circundante perdeu o sentido, a passagem do tempo pesa. E nesse tempo hoje, agora, o tédio que antes era leve vem com mais intensidade trazer à tona:

Tédios e penas cuja memória
Me era mais leve que a cinza leve,
Pesam-me agora... contam-me a história
Do que a minh'alma quis e não teve...

Kehl ainda aponta que o ressentido é psicologicamente incapaz de abandonar os queixumes, por isso no poema em foco não há espaço para outro pensamento. O olhar capta o negativo e o projeta no mundo:

¹¹ Nóbrega, comentando a imagem do tempo na poética bandeiriana, diz: “Manuel Bandeira, de quem se pode dizer que tem uma fixação no tempo, trata-o como centro de sua poética como se o tempo açambarcasse toda sua imaginação criadora. Não é o tempo só do calendário ou o tempo como representação humana, mas o tempo como memória” (NÓBREGA, 2011, p.39).

O ermo infinito do meu desejo
 Alonga, amplia cada pesar...
 Pesar doentio... Tudo o que vejo
 Tem uma tinta crepuscular...

[...]

Sem pensamentos e sem cuidados,
 Minh'alma tímida e pervertida,
 Queda-se de olhos desencantados
 Para o sagrado labor da vida...

(*A Cinza das Horas*, p.72)

O mundo torna-se assim para o ressentido a representação do sombrio. E é nesse mundo não desejado que ele vive. A fragilidade também aparece no poema, marca do ressentido para validar e convencer o outro da imensidade do sofrimento. Aqui podemos ainda relacionar corpo e alma. Essa alma sem cuidados se apresenta de forma antitética, tímida e pervertida, permanece de olhos desiludidos, não para qualquer coisa, mas para a vida. A palavra labor é de origem latina e representa tortura, percebido ainda como um trabalho sofrido. É o significado de tortura e sofrimento que se percebe no poema. O que causa estranhamento é que o eu poético se refere ao sagrado labor, mais uma vez usa pares antitéticos para confirmar seus lamentos.

O poeta realiza por meio da escritura seu devaneio poético. É por meio dela que o transmite com emoção, fazendo com que seja também inspirador; esse é revivido a partir do momento que é reescrito. A poética encontra sua materialização nos quatro elementos, esses configuram o devaneio para que ele não seja como postula Bachelard simples devagar. O devaneio cósmico é ainda posto como uma forma de estar –no-mundo, é um estar em casa num mundo imaginado, sendo assim os quatro elementos terra, ar, fogo, e água proporcionam esse estar - no - mundo, eles conseguem ir além, transpondo o real ,revelando o homem no mais íntimo ,funcionando como um elo entre o homem e o mundo. Em Manuel Bandeira a temática da natureza se faz presente nos desdobramentos: fogo, terra, ar e água, como se o poeta fizesse uma reflexão sobre seu drama. Cunha a esse respeito observa:

[...] a visão de mundo da Natureza define-se em Bandeira por uma visão “alumburada”, na qual o sublime oculto representa uma possibilidade de milagre e de recuperação de um Eu estilhaçado pelas contingências reais, sempre ameaçadoras, da doença fatídica [...] (CUNHA, 2000, p.215).

O universo angustiante do poema “Desalento” é retomado no poema “Desesperança”; o ser lírico desse poema se vê completamente envolvido pela falta de esperança, causada pelo mau destino. A ação do sofrimento atinge corpo e mente:

Esta manhã tem a tristeza de um crepúsculo.
Como dói um pesar em cada pensamento!
Ah, que penosa lassidão em cada músculo...

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o termo manhã representa somente aspectos positivos tais como: pureza, promessa, hora da vida paradisíaca, hora de confiança tanto em si quanto nos outros e na existência. No poema, o termo assume significado negativo. É válido observar que o homem poético vai tentando nos convencer que está anulada completamente a confiança em si mesmo, nos outros e na existência. O silêncio de acordo com Borges Filho apresenta significação dual, uma positiva e outra negativa. No poema “Desesperança” ele assume uma conotação negativa trazendo à tona sentimentos que atormentam o sujeito lírico. A aliteração da vozeada¹² /l/ e anáfora “é tão” validam a angústia, assim como esse silêncio é largo, amplo, sua dor também é larga, duradora e o devora aos poucos:

O silêncio é tão largo, é tão longo, é tão lento
Que dá medo... O ar, parado, incomoda, angustia...
Dir-se-ia que anda no ar um mau pressentimento.
[...]
O demônio sutil das nevroses enterra
A sua agulha de aço em meu crânio doído.
Ouço a morte chamar-me e esse apelo me aterra...

(*A Cinza das Horas*, p.74)

O silêncio instala o medo que se demonstra mais assustador por revelar o mau pressentimento, a morte. É justamente o medo da finitude que abala o eu - lírico. O crânio é visto por Chevalier e Gheerbrant (2009) como sede do pensamento, devido sua localização no centro da cabeça é comparado ao céu do corpo humano. Em “Desesperança” percebemos que o comando supremo encontra-se permeados de pensamentos angustiados. O impedimento a esquecer o agravo constitui para Nietzsche um sofrimento para o ressentido. Aqui o silêncio apavorador é quebrado pela voz da morte deixando - o completamente aterrorizado. É o saber universal, a grande angústia humana saber ser um **ser- para- a morte** que aumenta a agonia do eu poético.

¹² Cf. SILVA, Thais Cristóvão. *Fonética e fonologia do português: roteiro e guia de exercício*. 7.ed-São Paulo:Contexto,2003.

Dentre os quatro elementos da natureza presentes na poética bandeiriana, o ar também adquire uma imagem significativa. Manuel Bandeira o utiliza para refletir sobre suas dores. Cunha tece considerações importantes sobre esse elemento:

[...] as imagens relativas ao ar refletem também uma metáfora do Eu que, entretanto, adquire um sentido e uma função diferentes, na medida em que essa metáfora poética vem a ser, se por um processo imaginativo, a transferência de uma situação e constrangedora para outra, livre e desimpedida de amarras físicas (CUNHA, 2000, p.75).

Ao nos debruçarmos no estudo do poema percebemos que o ar adquire duas possíveis conotações: primeiro se refere ao cosmo não harmonizado, pois desvela o desafeto, sofrimento sem fim: “Dir-se-ia que anda no ar um mau pressentimento”. O ar livre funciona como um bálsamo da natureza na luta contra as enfermidades. Em contrapartida o ar parado traz medo. O medo das correntes de ar dá margem para diversas superstições. É o que podemos ver no poema: o ar parado representa perigo, traz reminiscências sofridas. Sobre esse verso Cunha pondera:

[...] na realidade, o ar que, “parado incomoda ,angustia” vem a ser o elemento escolhido pelo poeta para concentrar e refletir as ansiedades que, instaladas na alma, o incomodam e o fazem imaginar coisas imprevisíveis, talvez assustadoras, e que só vêm aumentar a sensação de desconforto já ressentida [...] (CUNHA, 2000, p.61).

A segunda conotação relaciona o ar à vida, e o poeta está desvalido: “minha respiração se faz como um gemido” (v.13), indicando a intensidade de sua doença. Com esse verso percebe-se uma das manifestações fisiológicas do ressentimento, apontadas por Fiorin. Poderíamos dizer ao estudar o poema por inteiro que ele sintetiza todo o imaginário sobre a tuberculose. Não há no poema o termo tuberculose, mas a descrição dos sintomas e aspectos como: crânio doído equivalendo às fortes dores, pensamentos confusos, respiração como um gemido, olhar de moribundo, feição fria projetada no mundo, o que nos leva a identificar como correspondendo à enfermidade.

Sontag (2007, p.17-18) apresenta a tuberculose como uma doença “pródiga” em sintomas visíveis (palidez branca, rubor vermelho, hiperatividade em alternância com languidez, emagrecimento progressivo, tosse, fraqueza, febre) e ainda segundo a autora “capaz de revelar - se de forma súbita e dramática (o sangue no lenço)”. Scliar traz uma

contribuição bastante significativa para a temática das enfermidades, vistas como castigo e contagiosa. Segundo o autor, os sintomas eram postos em partes visíveis, na pele. Vale lembrar mais uma vez que na época de Manuel Bandeira ainda persistiam as fantasias sobre a tuberculose como postas anteriormente.

Ainda é possível trazer aqui a relação corpo e alma também presente nos outros poemas. As doenças referentes ao pulmão, órgão visto como superior, espiritualizado como assinala Sontag (2007, p.22) eram consideradas uma doença da alma. Portanto, se nos guiarmos por essa máxima, corpo e alma padecem, uma vez que “ao poeta, faltou o ar, sopro vital, símbolo de alimento incorpóreo a espiritualizar a substância do Ser. Agora, ele se encontra privado dessa possibilidade maior de crescimento e espiritualização” (CUNHA, 2000, p.201). Logo não é de se estranhar a posição ressentida e também melancólica do poeta ao tratar da temática da doença.

De modo geral, o poema funciona como um grito, o grito de quem é consciente do que lhe acomete; não só sua alma, mas também seu corpo já sente o efeito do sofrimento, retirando toda a força que lhe resta.

A esperança como aponta Barros é vista como um efeito de sentido da espera relaxada. Como no poema não há essa possibilidade como atesta o verso “– Ah, como dói viver quando falta a esperança!” e assim surge a insegurança que culmina com aflição resultante da espera tensa. O saber ser um ser para a morte leva o indivíduo a se conformar, se desesperar ou elaborar estratégia para conviver com essa verdade, porém no poema há apenas desespero. Platão esclarece que as doenças do corpo atingem em alguma medida a alma, e uma possível cura para a enfermidade da alma seja a esperança, ela também faz parte do cuidar de si mesmo. Condição essa eliminada pela persona expresso no verso citado.

Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997), Bachelard eleva a água ao maior dos elementos, ela é eleita pelo autor como um elemento capaz de revelar a condição humana de forma acurada. A água passa a ser vista ainda como elemento duplo, embaladora, traz reminiscências funestas, repouso é um elemento melancólico por excelência. Em consonância com Bachelard, Cunha apresenta a imagem da água em Bandeira como detentora de inúmeras significações. A autora ao trabalhar a imagem da água em Eluard e Bandeira faz o seguinte apontamento:

[...] em Bandeira, deve-se salientar que o trabalho e a inspiração poética solucionaram o impasse real e concreto do sofrimento. Por um trabalho de atenuação da dificuldade de enfrentar a morte, o poeta escolheu o elemento água na sua forma mais generalizada—como refúgio à inexorabilidade do factum. Nesse sentido, então, a poesia da água tornou-se o veículo intermediador e real de convivência próxima e familiar com a morte, apresentado-a como aceitável, conforme os fenômenos da Natureza que também são inesperados e, às vezes, duros ou caroáveis (CUNHA, 2000, p, 128).

Nos poemas selecionados para estudo a água estará presente como repousante e embaladora, ora como triste e melancólica.

Ao tematizar o sofrimento no poema “Oceano”, o poeta trabalha com a imagem do mar. Ele projeta no mar o seu desencanto e vê o seu destino:

Olho a praia. A treva é densa.
Ulula o mar, que não vejo,
Naquela voz sem consolo,
Naquela tristeza imensa
Que há na voz do meu desejo.

A estrofe permite ainda inferir que o ser lírico não deseja ter uma voz triste, assim ele mobiliza a modalidade **querer ser**. Porém esse desejo vai sendo reprimido ao longo do poema e a duras penas ele toma consciência **de não poder ser**. A imensidade do mar não é vista pelo eu - lírico, mas ele consegue ouvir a voz aflita do mar e associar logo ao seu sofrimento. Estaria ele querendo nos convencer, ao fazer essa associação, que tão imenso quanto o mar é também seu sofrimento e que, embora ninguém o veja, pelos seus lamentos possam perceber? A imagem da água aqui representada pelo mar serve não como refrigerio, consolo, mas como lembrança de suas amarguras. Mais uma vez a menção à enfermidade se dá por meio de metáfora:

E nesse tom sem consolo
Ouço a voz do meu destino:
Má sina que desconheço,
Vem vindo desde eu menino,
Cresce quanto em anos cresço [...]

(*A Cinza das Horas*, p. 64)

O ser poético nessa estrofe ao mencionar que o infortunado lhe acompanha quer provar a sua fragilidade, marca do sujeito ressentido que é reforçado mais uma vez pela recorrência ao termo menino e, pelo que podemos depreender, nada faz para transpor essa condição, apenas expõe suas queixas. No oitavo verso, o sujeito lírico enuncia que desconhece o que lhe aflige com isso ele quer nos convencer que **não crer não ser**. Ao dizer que o infortúnio o acompanha, ele instala a paixão do rancor percebida pela semiótica da paixão como afeto durativo. A saúde não vem, o que faz sua espera ser tensa. Dessa forma, a insatisfação e a decepção¹³ pela não realização desencadeia além do rancor os afetos da amargura, mágoa, desilusão, tristeza, frustração. Pontiero (1986), ao falar sobre o símbolo do mar em Bandeira, diz: “O poeta criou uma associação direta entre o seu próprio sentimento e a voz inconsolável do mar. Em ‘Oceano’, as águas turbulentas anunciam seu cruel destino [...]” (PONTIERO, 1986, p. 45). Portanto em “Oceano”, a água traz reminiscências tristes, inquietantes; ela causa horror.

Os elementos da natureza também estão presentes no poema “Cantilena”, para reforçar o clima de solidão e desespero. O rio, o céu, a chuva, a névoa “conspiram para provocar a consciência da sua doença arraigada” (PONTIERO, 1986, p. 46).

De início, a água da chuva chega a confundir com o pranto. Esse pranto além de descer carregado de mágoas desce devagarzinho o que intensifica o apelo do ser lírico pelo consolo para o corpo “A minha testa quer carinho,/E pede afago a minha mão”.

De uma forma calma, o rio canta a verdade que já está incutida na consciência do poeta:

[...]
 Debalde o rio docemente
 Conta a monótona canção:
 Minh’alma é um menino doente
 Que a ama acalenta mas em vão [...]

(*A Cinza das Horas*, p.70)

E essa verdade não atingirá somente o corpo, mas também a alma. Aqui mais uma vez o poeta relaciona a doença ao corpo e a alma. Frias ao discutir a relação corpo e alma em Platão assinala que “o conceito de saúde no Timeu diz respeito a um equilíbrio entre alma e corpo. A saúde do corpo depende da saúde da alma e vice-versa” (FRIAS, 2001, p.112). No poema há um desequilíbrio entre o corpo e alma.

¹³ As modalidades geradas pela insatisfação e decepção estão expostas no quadro da página 42.

A alma está relacionada ao menino doente¹⁴, e assim como a relação corpo alma é recorrente na obra de Manuel Bandeira, a imagem desse menino também será. Por sua vez constitui uma imagem significativa, uma vez que uma criança doente precisa de cuidados especiais devido a sua fragilidade, singeleza por essa ótica ao enunciar “Minh’alma é menino doente” indica que a alma precisará até de cuidados maiores, vale lembrar que as dores do corpo são tratadas na maioria das vezes por antibióticos o que nem sempre ocorre com as dores da alma. A fragilidade do sujeito lírico ressentido é marcada pela presença da criança e intensificada com termo alma.

Na última estrofe, a ação da natureza agora indicada pela imagem da névoa diminui, porém os sentimentos angustiantes e de solidão aumentam. Logo podemos perceber o desespero do eu- lírico, uma vez que ele declara que tanto o corpo como a alma precisam de cuidados, lembrando que a alma é posta como um menino doente e, no entanto, se encontra desprotegida, solitária.

O termo cantilena no dicionário representa: repetição monótona, música profana. No poema “Cantilena”, o termo assume duas significações. Uma referente à repetição monótona, a outra, ao profano. Bandeira sempre reitera a musicalidade nos poemas e aqui escolhe essa canção triste para remeter a seu estado de saúde.

Os lamentos podem ser justificados ao considerar a biografia do poeta, visto que o poema foi escrito no período em que o poeta se encontrava no sanatório Clavadel na Suíça, submetido a sérios tratamentos da tuberculose, doença que na época permanecia como imagem macabra, uma vez que estar acometido da tuberculose equivalia à sentença de morte e todo o imaginário sobre morte e doença permanecia em voga tais como: doença/morte, punição, pecado, impuro, isolamento.

É notório observar que nesse local reservado aos mais abastados funcionava como uma forma de encobrimento para a família e conhecidos, já para uma parte dos pacientes era um lugar onde não precisava camuflar o estigma nem tampouco elaborar estratégias para escondê-los. Podemos inserir o sanatório no quarto encobrimento denominado por Goffman (1988) de encobrimento quase total; nessa forma de encobrimento o sujeito é levado a elaborar seu próprio rito de passagem. Pode-se comprovar ainda a reiteração dos lamentos pela separação dos membros familiares, na crônica “O momento mais inesquecível” Bandeira fala do medo de morrer separado do

¹⁴ Junqueira ao comentar a reiteração do termo **menino doente** na poesia de Bandeira diz: “A lembrança desse menino doente o acompanharia até o fim da vida, tanto assim que, em alguns de seus últimos textos, o poeta ainda a ele se refere, como em ‘Noturno do Morro do Encanto, ’ de Opus 10, em cujo último verso nos diz Que já morri quando o que fui já morria” (JUNQUEIRA, 2003, p.44).

pai apenas por uma parede; logo em Clavadel a distância se dá pelo oceano Atlântico e assim, como a imensidade da distância, também é a saudade e o medo de não retornar ao lar.

A resignação, para a semiótica, é vista como um meio de o sujeito elaborar a falta. Numa demissão religiosa, a resignação é percebida como sendo sagrada, é comum se referir ao indivíduo resignado como dotado de resignação de Jô ou paciência de Jó. O lamento do eu poético no poema pode ser considerado profano pelo fato do ressentido não entrar no estado de resignação.

A leitura dos dois poemas nos permite observar o quão funesta é a imagem da água. Bachelard ainda afirma que “assim, para certas almas, a água guarda realmente a morte em sua substância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranquilo [...] A água mistura aqui seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte” (BACHELARD, 1997, p.93).

Como viemos apresentando, o aparecimento da doença levou Manuel Bandeira ao isolamento e ao estudo solitário. A busca pela cura passou a ser constante, fato esse registrado nos poemas. O poema “Mal sem mudança” registra bem o desespero do poeta diante do mau destino.

O poema resume todas as características do ressentido, tais como: recusa ativa em aceitar uma perda, deixar de viver o que o momento lhe oferece, lembrar triste, posição de vítima, alguém coberto de razões, memória doente, uma vez que não esquece o agravo, o que lhe causa sofrimento é visto como o mal, suas queixas funcionam como mecanismo de defesa, não é resignado, envolto num movimento subjetivo “pobre de mim”.

Na primeira estrofe, já se faz notar uma das características do ressentido que é buscar meios que comprovem seu sofrimento. O eu - lírico tem como interlocutor o país, o Brasil; esse, por sinal, já reflete o sofrimento – não é qualquer América, é aquela porção doente e infeliz. Aqui, o homem poético é consciente do mal que lhe acomete. Contente, porque seria mais uma tentativa de cura, e descontente, porque mesmo se tratando, os problemas ainda persistiam. Mesmo o poema figurando no livro de fase madura, percebe-se que há um clima sofrido:

Da América infeliz porção mais doente,
Brasil, ao te deixar, entre a alvadia
Crepuscular espuma, eu não sabia
Dizer se ia contente ou descontente

Na segunda estrofe, percebemos seu grande desespero. Ele se encontra desnortado e o infortúnio não atinge só a consciência, mas também o subconsciente, e aí, ele percebe que o que lhe cerca não é devaneio, “fantasia”, é a realidade em si, a angústia, os medos:

Já não me entendo mais. Meu subconsciente
Me serve angústia em vez de fantasia,
Medos em vez de imagens. E em sombria
Pena se faz passado o meu presente

A terceira estrofe mostra um “eu” que deseja ter a serenidade de antes, quando ele conseguia brincar com o mau destino:

Ah, se me desse Deus a força antiga,
Quando eu sorria ao mal sem esperança
E mudava os soluços em cantiga!

O desespero do sujeito lírico é tão grande que, na última estrofe, ele declara que não só o corpo, mas também a alma clama por alívio.

Bem não é que a alma pede e não alcança.
Mal sem motivo é o que ora me castiga,
E ainda que dor menor, mal sem mudança.

(Estrela da Tarde, 239)

O eu-lírico que outrora estava envolto numa serenidade, desejando morrer de corpo e alma “A morte absoluta” –, aqui se encontra perturbado com um “mal sem motivo e sem mudança”. Pontiero (1986), comentando os momentos de desânimos na obra bandeiriana, diz:

Apesar das mudanças consideráveis que o tempo e a experiência trouxeram à vida de Bandeira, e apesar da crescente aceitação, e mesmo o consolo, que vieram com a maturidade, o poeta continuou a ter momentos de desânimos e de desespero durante os últimos anos sua de vida. Foi um desses momentos que ocasionou “Mal sem mudança” (soneto composto em julho de 1957, quando o poeta viajou para a Europa), onde manifesta seu espírito inquieto, seus desejos incertos e seus sentimentos sobre o panorama político do Brasil, claramente sombrios e pessimistas (PONTIERO, 1986, p.224).

Percebemos que a recorrência à tuberculose nesse e nos demais poemas é feita por meio das metáforas: mal sem motivo, mal sem mudança, mal sem esperança, mau gênio, má sina, mau destino, cicatriz dolorosa, morta-cor, infortúnio e sintomas. Em

nenhum momento percebemos a menção clara ao termo tuberculose. Sontag ao trabalhar as doenças como metáforas assinala que os usos das metáforas eram constantes para se referir a doenças que causavam horror, estigmatização, como a tuberculose. Em consonância, Pôrto (2007) declara que muitas vezes o nome tuberculose não era pronunciado nem pelo paciente nem pela família, justamente por conotar morte rápida e obscenidade. É importante frisar que nos poemas as metáforas usadas não suavizam a representação da doença.

O percurso por nós trilhado permitiu observar que o estado de relaxamento em Manuel Bandeira é o momento em que poeta está sadio e por meio da doença entra em estado tenso – felicidade>infelicidade>aflição¹⁵. O quadro abaixo conforme apontam Barros (2001) e Mello (2005) é viável para concluir essa primeira parte, por comportar paixões decorrentes da variação de tensividade. O sujeito da espera deseja a felicidade e alívio, porém esses não vêm, dessa forma ele passa a transitar somente entre a infelicidade e aflição:

FELICIDADE	INFELICIDADE	AFLIÇÃO	ALÍVIO
felicidade	infelicidade	aflição	alívio
contentamento	descontentamento	pena	desopressão
satisfação	insatisfação	ansiedade	tranqüilidade
alegria	tristeza	ânsia	desafogo
deleite	dor	cuidado	paz
júbilo	pesar	inquietação	
exultação	tormento	agonia	
prazer	tortura		
	angústia		
	frustração		

Não há em todos os poemas expostos um disfarce da “vida inteira”, há sim, um forte desejo de expressar o sofrimento, a angústia, o desespero, como ele mesmo disse: “cada verso foi para mim como se fosse o último”. O tédio que se cristaliza nos poemas se organiza pelas modalidades do querer ser, há o desejo da cura, porém é anulada a crença de que ela de fato aconteça, surgindo a modalidade crer não ser; o desespero persiste porque o eu poético toma consciência, ou melhor, sabe não poder ser. Logo o tédio adquire uma força arrebatadora, uma vez que “enlanguece e deprime a consciência, submetendo-a, como em Verlaine (1844-1896), as crises de tristeza e lassidão indizíveis e inexplicáveis [...]” (COELHO, 1982, p. 160).

¹⁵ Sobre o grau de tensividade presente entre felicidade e infelicidade e entre infelicidade e alívio, conferir Mello (2005) e Barros (2001).

2.2 - Breves considerações acerca da melancolia

Diversos autores veem a temática da melancolia como detentora de uma complexidade, estando presente tanto em discursos médicos, científicos, quanto literários. Uma das complexidades diz respeito às perdas não compreensíveis que ela proporciona ao indivíduo. Peres (2003) numa tentativa de dar uma definição denomina de “dor do ser”, nos conduz ao percurso histórico desse afeto, desde seu nascedouro até os dias atuais:

O que dizer da dor que não pode ser dita? Sem causa ou sem natureza definíveis, sem possibilidade de compreensão? Dor do nada, simplesmente do vazio de existir, indescritível, incomensurável, e que, por isso mesmo, chama em vão a palavra? Muitos falamos dela, para dizê-la, traduzi-la ou minorá-la: tristeza, trevas, sombra sem fim, sol negro, nevoeiro, tempestade em céu sereno, certeza infeliz, apatia, acedia, tédio... [...] .O desespero da alma encontra refúgio na criação, na permanente procura de sentido, A relação genialidade/melancolia dominou na antigüidade. Hoje a melancolia cede terreno a depressão que implica diminuição, redução e decréscimo. A psiquiatria introduz o uso dessa palavra que melhor se aplica a um estado de doença do que à romântica melancolia. Mas o que de fato define, indica ou revela essa forma de marcar a tristeza? Como transformar em doença a dor de existir? (PERES, 2003, p.7).

A autora enfatiza que o termo é de difícil classificação e ao longo da sua exposição tomamos conhecimento de que a melancolia não é um afeto somente da modernidade; assim desde tempos remotos o homem tenta desvelar aquilo que se demonstra como o indizível, que o atormenta. No percurso que faz para apresentar a melancolia ficamos sabendo, que de modo geral ela apresenta aspecto negativo. Na Bíblia, vista como mau espírito, na antiguidade vista como decorrente dos humores, precisamente a Bili negra marcada pelo seco e frio o que Hipócrates chamou de profunda tristeza levando a considerá-la como doença. No cristianismo, ela adquire aspecto negativo e positivo, em Aristóteles genialidade, visão transposta para o Renascimento. Villari (2002) ao tecer considerações sobre a melancolia também ressalta o caráter ambíguo desse afeto. Dessa forma, ficamos sabendo que seja através do discurso médico, científico ou literário, a melancolia nos conduz a questionamentos, uma vez que atinge o indivíduo como um todo. Sobrepor um discurso a outro não é

nossa tarefa, o que importa é sabermos que ambos têm uma maneira particular de falar sobre esse afeto.

Freud considera a melancolia como sendo uma patologia. Ela difere do luto, porque nesse o indivíduo é consciente da sua perda, o que não ocorre na melancolia. É no artigo intitulado *Luto e melancolia* que o autor apresenta a verdadeira essência dessa patologia:

[...] a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode – se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha levado o foro). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu [...] (FREUD, 1980, p.277).

No luto, o ego após o estágio de superação volta ao normal, enquanto na melancolia ele auto - anula-se, ou seja, se apresenta como desprovido de valor. A esse respeito diz Freud:

[...] o melancólico exhibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto – uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento do seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego .O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido [...] (FREUD, 1980, p.278).

Do excerto acima, podemos depreender de fato que o sujeito melancólico vive numa luta tumultuosa com seu ego e, ainda na ótica de Freud, essa autoanulação é uma verdade que não pode ser contestada.

O diálogo entre literatura e psicanálise é antigo, ambas têm em comuns elementos que favorecem esse diálogo tais como a palavra, o sujeito. Maria Helena Martins ao se deter sobre esse diálogo diz:

Se a psicanálise tende a usar a palavra como instrumento de comunicação, compreensão e interpretação, a literatura - enquanto expressão estética – busca trabalhar a palavra como matéria-prima; as duas voltadas para o ser humano, suas vicissitudes, seus sonhos, seus anseios, suas realizações. Além disso, elas também jogam com a palavra, mas com regras e valores diferentes. Tanto na literatura quanto na psicanálise, os

modos de uso, a polissemia e a ambigüidade semânticas são artifícios de linguagem que provocam transformações nas relações significativas entre textos, motivos, temas, histórias vividas e fantasiadas, falsos recuerdos, como diria Gabriel García Márquez ou o recuerdo perdido, de Jorge Luis Borges. (MARTINS, 2003, p.1)

Freud é bem enfático ao se voltar para o diálogo entre literatura e psicanálise. Na sua ótica, a literatura tem uma maneira particular de tratar os dramas humanos. O interesse do mestre pela literatura pode ser explicado pela presença constante de autores como Shakespeare, Schille, Molière, Goethe, Schiller, Lessing entre outros.

Como se sabe, Freud empreendeu um vasto estudo para desvendar os mistérios do inconsciente, mas ainda segundo o autor, os poetas além de despertarem emoções nos sujeitos conseguem de uma forma extraordinária chegar ao inconsciente. Schnitzler citado por Kon em *Psicanálise e arte (1996)*, nos fala da maneira do olhar, tanto do poeta quanto do psicanalista. Vejamos:

Na literatura, diz Schnitzler, percorro a mesma estrada sobre a qual Freud avança com uma temeridade surpreendente na ciência. Entretanto, ambos, o poeta e o psicanalista, olhamos através da janela da alma (SCHNITZLER apud KON, 1996, p.206).

Diante do que foi posto, podemos perceber o quanto é significativo o diálogo entre esses campos, uma vez que ambos se valem da palavra, da língua, da escrita entre outros elementos para atingir o inconsciente, visto por Freud como um sistema indomável e alvo de interesse entre as duas áreas. A literatura como nos aponta Peres e Villari tem uma maneira peculiar de falar dos dramas humanos, capaz de desvelar o indizível, ou seja, de falar da melancolia – a dor que não pode ser dita.

Viana, no ensaio *Melancolia: sentido e forma (2004)* ressalta que o melancólico recorre ao discurso literário para expressar suas dores. É nesse sentido que o autor lança mão dos topos¹⁶ expostos por Curtius para fazer uma análise da melancolia nos escritos de Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade e Castro Alves. Transcreveremos aqueles que visivelmente se fazem presentes na obra de Manuel Bandeira para posteriormente abordá-los no decorrer do estudo.

- o sentimento de perda da Unidade entre o indivíduo e o cosmo: em decorrência disso, o real afigura-se ao melancólico como dicotômico e

¹⁶ No decorrer da nossa pesquisa, o termo topos será usado com o mesmo sentido de traços melancólicos.

mesmo fragmentado. Rompida a unidade que integra o indivíduo e a natureza, o eu - lírico vê-se presa de inconciliáveis antinomias;

- a ambiguidade na representação da natureza: apesar de alguns momentos raros de comunhão, verifica-se na poética da melancolia um desequilíbrio entre o indivíduo e a natureza. O eu- lírico tanto a ama quanto a maldiz. A natureza é mãe e também madrasta, o que desperta contra ele um desejo de vingança;
- o sentimento de estar exilado e a tendência à contemplação: o melancólico se sente sozinho apartado dos homens e do mundo. Isso o predispõe à contemplação e a uma exacerba consciência de si mesmo;
- a angustiosa consciência da transitoriedade: é comum no melancólico o desespero ante a efemeridade do mundo. Tal sentimento o leva a se fixar nos escombros e nas ruínas, que constituem indícios da totalidade perdida. Dessa fixação nas ruínas decorre a construção de alegorias, que são representações especiais denunciadoras da passagem do tempo. O sentimento do efêmero o assusta e ao mesmo tempo o fascina, pois lhe acena com a perspectiva da morte;
- o desencanto consequente à perda da crença: enquanto topos melancólicos, ele constitui uma variante do mito do paraíso perdido. É comum o eu - lírico referir o contraste entre um passado de inocência e esperança; e um presente marcado pelas perdas das ilusões. Na representação dessa ruptura, que o fez triste e desencantado, ele imagina ter vivido num lugar – tempo ideal (ilha, pátria, infância) do qual foi banido pelas duras injunções da realidade.

2.3 - A melancolia na poética bandeiriana

Diversos autores se valem da temática da melancolia para compor sua arte, dentre esses se encontra o poeta por nós aqui estudado, isso porque a melancolia presente na sua poética é decorrente do sofrimento acarretado pela tuberculose, doença que o acometeu desde sua adolescência.

No poema “Ruço”, presente no livro *A Cinza das Horas*, o eu -lírico recorre a um subtema da natureza, a névoa, para pensar sobre sua vida. A imagem da névoa nos poemas de Manuel Bandeira, como no poema “Ruço”, adquire uma simbologia profunda. Cunha ao comentar a presença desse subtema do ar esclarece:

[...] o poeta vê na “névoa errante” a interrogação do seu destino. Ao transferir-lhe a situação histórica e pessoal, particular e concreta, de um Ser lírico, adia a realidade do inevitável e investe toda sua carga emocional na extensão de um limite psicológico e até mesmo físico. Amplia assim a sensação de finitude e de urgência trazida pela doença que não perdoa (CUNHA, 2000, p, 71).

Ao nos debruçarmos na leitura do poema, percebemos que a vida do sujeito lírico adquire uma conotação turva, ou melhor, ele tenta nos convencer através da descrição do vale:

Muda e sem trégua
galopa a névoa, galopa a névoa

Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento

Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.

(*A Cinza das Horas*, p.46)

É importante observar em primeiro lugar que o ser poético dá vida a essa natureza por meio dos recursos estilísticos da personificação “galopa a névoa, galopa a névoa” / “a névoa que toca o vento”; segundo, se está nevando a visão através da janela ficará prejudicada, contribuindo para uma não visibilidade do vale, porém ele passa a visualizar sua vida, voltando para infância numa nota melancólica. A intensidade da queda da névoa é reforçada pela aliteração das consoantes vozeadas/g/ e pela anáfora “galopa a névoa”. Aqui poder-se-ia escolher o verbo cair “Cai a névoa, cai a névoa”, porém o verbo galopar dá mais impacto a essa ação. É viável observar que a escolha da palavra galopar não ocorre aleatoriamente. Manuel Bandeira sofria de tuberculose

pulmonar, doença na época chamada de tuberculose primária ou tísica galopante, denominada dessa maneira, porque além de deixar o indivíduo imbuído de uma profunda tristeza agia rapidamente, advém daí o termo galopante do referido poema.

É possível observar ainda que com a queda intensa da névoa surge uma ambiguidade, uma vez que a névoa faz com que a janela fique manchada não permitindo ver o vale, porém permite que a persona veja através desse vale sua infância “Lá vão os dias da minha infância – Imagens rotas que se desmancham.” (p.46). Assim como a névoa se desmancha, a sua infância também se desmanchará. Aqui o eu melancólico mantém com a natureza uma relação de desequilíbrio, pois ela serve para trazer à tona uma infância que não voltará.

As imagens dos pássaros sempre estão presentes na poética de Bandeira, ora esses pássaros se apresentam como um ser morto, ora anunciam algo; no poema “Andorinha” o canto do pássaro remete a sua amargura. O corvo, como atestam Chevalier e Gheerbrant (2009), é um símbolo ambivalente. A concepção de figura de mau agouro representando temor e desgraça é uma concepção moderna e não centralizadora, na Europa a concepção negativa é recente. Na China e no Japão ele simboliza gratidão filial, os japoneses ainda veem nele o símbolo do mensageiro divino e na Bíblia é visto como símbolo da perspicácia.

No poema “Ruço”, a ave não canta; apenas o seu voo já figura tormento. A imagem do corvo é mais uma metáfora sombria que revela o interior do eu - lírico. Essa imagem serve para quebrar a unidade entre o sujeito lírico e a natureza. No tempo hoje, o que lhe assusta é lembrado por essa figura “Aquele corvo, o vôo torvo/O meu destino aquele corvo!”

Há no poema a junção dos três subtemas da natureza escolhidos pela persona para expressar o seu estado de alma melancólico, o vento, o vale a névoa. Os elementos da natureza são indicados por alguns médicos para a cura ou o alívio de certas enfermidades. Essa postura leva a comparação do senso comum dos médicos com o de certos místicos. O vento é um dos elementos da natureza que auxilia na recuperação de certas enfermidades como a tuberculose, porém algumas crenças levaram ao temor desse elemento como é visível no poema. Como característica própria não podemos vê-lo, porém podemos ouvi-lo, senti-lo. No poema, o vento representa o mistério, anuncia a mais severa de todas as verdades sobre a qual o homem luta, embora saiba que é uma luta em vão – a morte.

O vale é percebido no poema como símbolo das transformações fecundantes como aportam Chevalier e Gheerbrant (2009). Porém a união da terra e água não dá ricas colheitas nem tampouco “a alma humana e a graça de Deus se unem para dar as revelações e os êxtases místicos” (CHEVALIER E GHAEERBRANT, 2009, p.929), mas revelam um estar-no-mundo permeado por tristezas, ilusões, desencantos que trazem a marca da morte.

A leitura do poema “Ruço” nos leva a depreender que enquanto na infância o que lhe assustava eram “Os ladrões com cara de pau”, a metáfora do corvo vem representar medos maiores. De modo geral, o poema permite visualizar todas as marcas do melancólico expostos por Viana. A imagem do corvo conduz o eu poético a refletir sobre seu destino. Pela simbologia do corvo o ser lírico convive com a perspectiva da morte. As últimas estrofes são permeadas por imagens do universo infantil. No poema a infância representa para o eu poemático um lugar ideal, onde era possível conviver como os temores desse tempo que não se apresentavam tão reais quanto os de agora.

A atmosfera melancólica do livro *A Cinza das Horas* ressurge no livro *Carnaval*. Publicado em 1919, o livro funde o universo atormentado pela doença e o desejo de libertar-se dentro dessa mesma atmosfera. No que se refere à elaboração formal, persiste o estilo parnasiano-simbolista, caminhando para os ideais modernistas. Segundo Monteiro (1956), não é um livro precursor do modernismo, mas já traz simplicidade e vacina anti-retórica. Na visão deste mesmo autor, é um livro cheio de contrastes: ora terno, ora agressivamente cínico, ora sensual.

Ao comentarem a atitude do poeta frente à doença, no livro *Carnaval*, tanto Câmara (1980) quanto Couto (1960) comungam com a ideia de que, embora persista o sofrimento, já aflora o desejo de afirmação da vida. Essa visão também é aceita por Coelho (1982), ao enfatizar que, ao lado do culto do sofrimento, há o desejo de libertação. Teles (1986), em seu trabalho sobre *A Bandeira de Bandeira*, estende essa discussão; para ele, nessa obra, Bandeira está envolvido num fingimento poético e ainda há um tom melancólico; ele acrescenta: “[...] No fundo está sempre o triste, o só, a consciência estética da solidão [...]” (TELES, 1980, p.306).

A imagem da doença como tormento reaparece no poema “A fina, a doce ferida...”. Desde a primeira estrofe, o eu-lírico se refere à dor como “fina e doce ferida”:

A fina, a doce ferida
Que foi a dor do meu gozo
Deixou quebranto amoroso
Na cicatriz dolorida.

Dentre os adjetivos citados para marcar a intensidade da melancolia, o adjetivo amoroso presente no verso “Deixou quebranto amoroso/Na cicatriz dolorida” instala o que Viana chama de “a fixação nos contrastes facultada ao melancólico ver em tudo o seu avesso” (VIANA, 2004, p.36). O termo quebranto remete a abatimento, enfraquecimento, fraqueza, morbidez, porém no poema o eu poético ressalta que a fina e doce ferida deixou esse quebranto **amoroso** confirmando as colocações de Viana. Após expor os efeitos da dor sobre o corpo, expõe com maior veemência sua ação sobre a alma:

Pois que ardor pecaminoso
Ateou a esta alma perdida
A fina, a doce ferida
Que foi a dor do meu gozo!

Como uma adaga partida
Punge o golpe voluptuoso...
Que no peito sem repouso
Me arderá por toda a vida

A fina, a doce ferida...

(*Carnaval*, p. 87)

Essa dor traz um impacto, pois o perseguirá por toda vida. A prolongação do tempo indicará o surgimento de afetos negativos. Aqui, os adjetivos (fina, doce, amoroso, dolorida, pecaminoso, perdida, partida, perdido, voluptuoso) e as reticências presentes na última estrofe colaboram para intensificar a melancolia, a angústia arraigada no ser do poeta. O poema como os demais é tocado pela biografia¹⁷, o que nos leva a observar o desespero do poeta, que desde criança sofria de graves problemas respiratórios o que justifica o verso “Na cicatriz dolorida”, ora o poeta que já estava marcado, já carregava o sofrimento, agora é tocado por uma dor maior que o deixa com “quebranto amoroso”.

Sontag, no ensaio *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*, traz colocações significativas que nos auxiliam na compreensão desse verso, para a autora “é característico da tuberculose o fato de muitos sintomas serem enganosos – animação que advém do nervosismo, faces rosadas que parecem um sinal de saúde mas provém da febre – e um surto de vitalidade pode ser o sinal de morte que se avizinha” (SONTAG, 2007, p.18). Portanto o quebranto amoroso seria uma forma intensa e enganosa da

¹⁷ As informações biográficas foram extraídas dos livros *Testamento de Pasárgada* e *Itinerário de Pasárgada*. Recorremos também às contribuições de outros críticos da obra bandeiriana.

manifestação da enfermidade proporcionada uma inquietação no estado anímico do ser poético.

No poema citado mais uma vez o poeta relaciona a dor do corpo à dor da alma, e o que nos surpreende é que a dor do corpo atinge a alma que já se encontra perdida. Epicuro pode nos ajudar na compreensão desses versos. Para o autor, o prazer está relacionado a não sentir dor no corpo nem perturbação na alma. No poema em estudo só há o desprazer, uma vez que como podemos perceber o corpo e alma padecem.

No dicionário o termo adaga se refere a uma “arma branca de lâmina larga, curta, com dois gumes e pontiaguda, maior que o punhal”. Por essa definição podemos perceber que é uma arma perigosa, difícil de ser partida. No poema, a ferida é comparada a uma adaga, porém partida que atinge não qualquer parte do corpo, mas o peito que não tinha repouso e que com o golpe sofrerá por toda vida.

A escolha do material poético em Bandeira não ocorre aleatoriamente, no poema em nenhum momento há o uso do termo tuberculose, porém ao utilizar os termos “adaga partida”, “peito sem repouso”, “ardor por toda vida”, nos remete diretamente à tuberculose, uma vez que durante um longo período essa enfermidade foi chamada de peste branca, doença do peito, considerada perigosa por agir de formar rápida.

O veio angustiante desse poema encontra eco no poema “Epílogo”. Se nos atermos à concepção literária do termo epílogo veremos que representa um texto clássico em que se apresenta uma conclusão ou remate de uma intriga desenvolvida. Na cultura greco-latina e seiscentista, representava a despedida do público apelando benevolência. Manuel Bandeira se apropria dessa composição clássica para falar sobre a composição de um carnaval. Numa leitura atenta do poema percebemos que o poeta demonstra ser fiel ao texto clássico ao nos por a par da dificuldade enfrentada pelo eu poemático para compor seu carnaval. Inicialmente há o desejo de compor um “Carnaval” como o de Schumann, cheio de amores, frescuras, mocidade, a rivalidade se dá, portanto, entre o eu- lírico e Schumann com relação ao êxito dessa composição:

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

Porém, não consegue, uma vez que o mau destino arrebatou-lhe todas as possibilidades, deixando apenas como estro a amargura. E é com essa amargura que ele compõe o seu poema “Carnaval” sem nenhuma alegria:

[...]
 E o meu tinha a morta morta-cor
 Da senilidade e da amargura...
 – O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...

(*Carnaval*, p. 101)

O poema “Epílogo” permite visualizar os seguintes traços melancólicos, expostos por Viana: Primeiro, o sentimento de estar exilado e à tendência a contemplação, que se manifestam no poema como um todo. De início o sujeito lírico declara que deseja fazer um carnaval como o de Schumann levando - nos a pensar quem foi essa figura e logo diz que o carnaval de Schumann fala em amor, mocidade e o dele não.

A partir desse momento se instala outro traço – a fixação nos contrastes que facultam, ao melancólico, ver nas coisas o seu contrário, enquanto o carnaval de Schumann é cheio de tudo, o do homem poético é cheio do nada, temos, portanto o par antitético tudo/nada, dessa forma ele se sente inibido, só. Terceiro, a angustiante consciência da transitoriedade, que se cristaliza a partir do momento que ele diz que o seu carnaval era de senilidade, palavra que conota envelhecimento, proporcionando esquecimento como também dificuldades físicas. O ser lírico nesse sentido se sente velho, esmorecido; é comum no melancólico o desespero ante a efemeridade. Quarto, o desencanto consequente à perda da crença, o sujeito poético não se vê como alguém capaz de participar desse momento festivo, se coloca na posição de “inválido” tanto fisicamente como espiritualmente, uma vez que se vê entre a tristeza e a amargura.

A palavra carnaval tem sua origem na antiguidade. Desde essa época até os dias atuais ele mantém a conotação de busca dos prazeres. Brincar carnaval na visão geral é ter disposição para agitação, brincadeiras, prazeres, orgias. Há ainda a mistura do profano e sagrado, mocidade e velhice, quebras de hierarquias. Não significa necessariamente que é preciso ser novo para participar, ou que também vamos encontrar amor. O que o eu - lírico não consegue é disposição, uma vez que se encontra envolto num profundo desalento, melancolia. O momento presente é para ele, marcado pelas ilusões. O último verso soaria também como uma complacência, uma vez que ele foi o único perdedor, se sente vazio, pois a causa dessa não realização já estava indicada na primeira estrofe, posto que o mote para composição era o próprio ser.

Percebemos que todo o poema é perpassado por uma carga melancólica e sentimental. Bandeira, muitas vezes, declara que a doença, além de conduzi-lo a uma atitude humilde, o fez sentimental. É o que está dito em *Itinerário de Pasárgada*:

A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo. E era este sentimentalão que se deliciava a repetir consigo (como se fossem coisas tiradas do próprio peito [...]) (BANDEIRA, 1984, p. 67).

No mesmo *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira fala das tentativas de compor um carnaval; em parte, ele consegue uma semelhança ao carnaval de Shumann, no ruído:

O meu carnaval começava ruidosamente, como o de Shumann, mais foi-me saindo tão triste e mofino, que em vez de acabar com uma galharda marcha contra filisteus, terminou chochamente “not with a bang but a whimper” (BANDEIRA, 1984, p. 60).

O livro *O Ritmo Dissoluto*, que fecha a primeira fase, chamada tradicional, também está envolto na dialética tormento/libertação. O livro foi publicado pela primeira vez no volume *Poesias*, juntamente com *A Cinza das Horas* e *Carnaval*. Os 16 primeiros poemas do livro estão presos à fase tradicional, permeados por ambientes noturnos e crepusculares que colaboram com a atmosfera de tristeza, trevas; e os 8 últimos buscam dissolver essas marcas. Nessa obra, os caminhos se entrelaçam, como já foi mencionado, poemas que apresentam um forte desejo de libertação e os que estão ligados por uma tonalidade melancólica e pessimista.

Pontiero (1986), ao comentar o livro, diz que, mesmo apresentando uma liberdade tanto na forma quanto na expressão, ainda aflora a melancolia, a amargura. Essa ideia é partilhada por vários críticos. Faria (1980) declarou que o livro *O Ritmo Dissoluto* apresenta poesias ditas revolucionárias, porém persiste o elogio à dor. Câmara também vê o livro como feito da simplicidade e dominado pelas “sombras, pela angústia, às vezes dulcificada, macerada, amargamente repassada de sofrimento e reflexão...” (CÂMERA, 1980, p.160)

Percorrendo alguns poemas de *O Ritmo Dissoluto*, pode-se verificar o veio melancólico. No poema “Carinho Triste” o título já acena para uma das características da melancolia, a fixação nos contraste como afirma Viana. Em “Carinho Triste”, o eu

poético ao remeter ao termo carinho já aponta um contraste, pois apresenta como sendo triste, indo contra a concepção de carinho como algo bom, afeição, denço.

No poema supracitado, o ser lírico se dirige a um interlocutor feminino, descrevendo num primeiro momento suas características físicas:

- a) A primeira contemplação referente à boca:

A tua boca ingênua e triste
 É voluptuosa, que eu saberia fazer
 Sorrir em meio dos pesares e chorar em meio das alegrias,
 A tua boca ingênua e triste
 É dele quando ele bem quer.

- b) A segunda contemplação referente aos seios:

Teus seios miraculosos,
 Que amamentaram sem perder
 O precário frescor da pubescência,
 Teus seios, que são como os seios intactos das virgens,
 São dele quando ele bem quer.

- c) A terceira referente ao ventre:

O teu claro ventre,
 Onde como no ventre da terra ouço bater
 O mistério de novas vidas e de novos pensamentos,
 Teu ventre, cujo contorno tem a pureza da linha de mar e
 [céu ao pôr do sol,
 É dele quando ele bem quer.

(*O Ritmo Dissoluto*, p.110)

A contemplação do corpo feminino instala uma das características do melancólico que é o sentimento de estar exilado e a tendência à contemplação. No poema o sujeito lírico parte da descrição da boca, do seio, do ventre para falar de sua tristeza. A boca feminina se torna objeto de desejo tanto do sujeito lírico quanto do outro ser. A junção das qualidades ingênua, triste, sensual, instala o contraste e assim ela passa a ser percebido no poema como símbolo dual, uma vez que como declara o homem poético no verso 3 faria sorrir/chorar.

Ao contemplar os seios postos como miraculosos os colocam como símbolos tanto da fecundidade, suavidade, quanto da sensualidade. Infere-se que essas

características duais é que os tornam miraculosos. O ventre, objeto da terceira contemplação, símbolo da mãe, ternura e o repouso é também símbolo dos desejos. Embora sendo essas partes do corpo objeto de desejos tanto da persona quanto do outro ser, só esse outro é quem tem a posse, “é dele quando bem quer”.

Sabemos que tanto a tristeza quanto o sofrimento fazem parte do ser humano, porém ninguém quer ser afetado por ambos. No poema em estudo a tristeza passa a ser descrita nas últimas estrofes de forma lamuriosa. O ser poético parte da discrição da tristeza do ser feminino contemplado para pensar na sua tristeza. Como vimos nas estrofes anteriores o outro tem a posse do corpo feminino contemplado: boca, seio, ventre, porém nega a tristeza, como faz a maioria das pessoas “Só não é dele a tua tristeza”, por esse verso podemos perceber que embora a imagem feminina seja bela representa um ser triste. Essa é uma característica comum entre o ser contemplado e o ser poético. A maneira como vai citando o sentido da tristeza, o sujeito lírico parece querer dizer que sua tristeza é maior. Nota-se que há uma dificuldade em encontrar o termo que defina exatamente o sentimento. Talvez essa dificuldade se dê pelo fato de tal sentimento já ter assumido o afeto da melancolia, afeto de difícil classificação e, portanto mais ofensivo.

Podemos perceber três tipos de tristeza e que conduz às reflexões filosóficas. É pertinente frisar que a causa do impacto para o homem poético é que não é qualquer tristeza, é a “tristeza dos que perderam o gosto de viver”, essa primeira tristeza apresenta uma agonia profunda, uma vez que leva o indivíduo a perder o gosto pela vida. Deduz-se que não há uma elaboração das perdas, contribuindo assim para o surgimento desencanto. Somos sabedores que o maior medo da humanidade é, pois o medo da morte, porém pela expressão do ser lírico se não há nenhum motivo de encanto, a morte é aclamada, assim o temor da morte é anulado. O verso permite visualizar o que Viana chama de desencanto, conseqüente à perda da crença, visto que há uma disposição para morte, marca típica do sujeito melancólico.

A segunda tristeza citada é “Dos que a vida traiu impiedosamente”, assim como a imagem feminina o eu poético sente-se traído pela vida e usa o adjetivo impiedosamente para nos convencer do seu penar; deduz-se que a vida toda, e não só um momento foi penalizado pela existência. A terceira tristeza, a de criança. Sabemos que a criança é um ser frágil, sensível, os afetos nessa fase são diversos e de difícil classificação. Se o adulto tem dificuldade em conviver com esse afeto, para a criança é mais complexo, ela tem mais dificuldade em elaborar as perdas. Para nos convencer da

intensidade da tristeza usa a imagem da criança, e assim como a criança precisa de afago e acalanto, a sua tristeza também requer cuidados: “Tristeza de criança que se deve afagar e acalantar./ (A minha tristeza também!..)”.

É pertinente observar que essa estrofe sintetiza a visão de Hipócrates sobre a melancolia exposta por Scliar, quando apresenta a melancolia como “a perda do amor pela vida uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma benção” (SCLIAR, 2003, p.70).

Atordoado com a enfermidade e a não possibilidade de cura, a busca pela morte é a única saída para o eu - lírico melancólico, ela se apresenta como única esperança. Aqui é válido destacar que não há mais o temor de saber se o ser- para -a morte. Ora, se não encontro sentido para viver se considero a vida como traição me colocando na posição de uma pessoa acometida por uma doença imbuída de estigma, mistificação, o desejo que resta é almejar a morte.

Embora Manuel Bandeira coloque em alguns momentos de sua poética a vida como sendo um milagre, é possível perceber também a reiteração da vida como traição. Coelho (1982), ao se deter no poema supracitado diz: “Vale ainda registrar, com relação à tristeza mórbida do citado ‘Carinho triste, ’ que ela surge e se enlaça aqui a um conceito chave da mundividência de Bandeira, o conceito da ‘vida como traição’[...]” (COELHO, 1982, p. 36).

A recorrência a tristeza é reiterada no poema “Madrigal Melancólico”. O poema ecoa o tormento interior, não de forma explícita, mas uma leitura atenta nos permite perceber que o sujeito poético está envolto numa angústia.

O ser lírico, como no poema anterior, se dirige a um interlocutor, porém aqui intercala aspectos físico, psicológico e posse de algo, como podemos ver nas disposições dos versos:

- “Não é a tua beleza” (v.2): talvez a beleza não seja objeto de admiração, uma vez que implica para o ser lírico fragilidade e incerteza;
- “Não é a tua inteligência” (v.9): mesmo a inteligência sendo objeto de interesse da maioria, o eu - lírico não a deseja;
- “Não é o teu espírito sutil” (v.10): embora o espírito sutil seja ágil e luminoso também não causa admiração;

- “Nem é a tua ciência” (v.13): embora seja uma ciência ampla não é do interesse do sujeito lírico;
- “Não é a tua graça musical” (v.15): essa graça é posta como sucessiva e renovada e ao mesmo tempo perturba e satisfaz, porém essas características não interessam ao ser poético;
- “Não é a mãe que já perdi” (v.21): figura materna sempre presente nos poemas;
- “Não é a irmã que já perdi.” (v.22): a irmã vista como um anjo na vida do poeta;
- “E meu pai”. (v.23): figura paterna também presente na poesia;
- “Não é o profundo instinto maternal” (v.25): a necessidade extrema de proteção do filho;
- “Nem a tua pureza. Nem a tua impureza” (v.27): qualidade dual presente em cada indivíduo.

Todas as características do interlocutor são resumidas na palavra vida. E é essa vida que o torna objeto de admiração, pois, devido ao mau destino, o eu - lírico não pode desfrutar dos prazeres da vida. O ato de lastimar “[...] O que eu adoro em ti – lastima-me e consola-me!” (v.28) se dá porque ele não pode participar dum fato aparentemente tão simples. O outro tem a vida, não à vida madrasta, mas uma vida cheia de prazeres, e por isso o eu poético almeja ser outro. Em “Preparação para a morte” encontramos um ser poético que contempla as pequenas coisas e diz que a vida é um milagre. Aqui ele também faz uma contemplação e coloca como a mais encantadora a vida. Deduz-se que ele, como no poema citado, queira dizer que acima de todos os outros, a vida seja o maior de todos os milagres.

Aqui também se instala o contraste como no poema anterior, o termo madrigal que engloba pequena composição poética, exprimindo sentimentos positivos, cantos sacros, cumprimentos, canto de ninar, é apresentado pelo contraste; esse madrigal não é terno, não acalenta, ele é essencialmente melancólico. O poema resume outra marca do sujeito melancólico referente às lembranças; Scliar esclarece que o lembrar do melancólico é cheio de pensamentos tristes, fato esse que pode ser provado quando o eu- lírico nesse poema declara que o outro tem tudo – a vida, o que nos leva a inferir que ele não a tem. Em suma, a leitura do poema nos permite observar que o sujeito melancólico por não ter a posse da vida se acha vazio e pobre. Há a recusa permanente da aceitação dessa condição e, assim como o ressentido, não esquece nem tampouco almeja ultrapassar o sofrimento.

No poema “Murmúrio d’ água”, a natureza serve como caminho para que a persona pense no seu tormento, a água do mar, do oceano, do lago serve como alívio a sua dor:

Murmúrio d'água és tão suave a meus ouvidos...
Faz tanto bem à minha dor teu refrigério!
Nem sei passar sem teu murmúrio a meus ouvidos,
Sem teu suave, teu afável refrigério. [...]

Cunha, ao comentar a presença das diversas águas na obra de Manuel Bandeira, declara:

Manuel Bandeira, em um jogo de oposições, revela a unidade na diversidade. E, ao tentar separar os tipos, origem ou, até mesmo, composições da água mostra, que, em princípio, são elementos diferenciados pelos inúmeros sentidos que produz. Apesar disso, unem-se e igualam-se, a partir do momento em que lhe é destinada uma mesma função: a de aliviar o homem de suas dores e angústias e ainda acalenta-lo (CUNHA, 2000, p.108).

Percebemos desde a primeira estrofe e se estende no poema como um todo o primeiro traço melancólico exposto por Viana. Na terceira estrofe o sujeito lírico de forma antitética expressa seu desespero que é acalmado pela queda das águas:

A que sorri a minha cínica descrença.
A que sorri o meu opróbrio de viver.
A que sorri o mais profundo desencanto
Do mais profundo e mais recôndito em meu ser!
Sorriem como aqueles cegos de nascença
Aos quais Jesus de súbito fazia ver.

(*O Ritmo Dissoluto*, p.108)

Todas as águas transmitirão consolo fazendo com que o ser lírico sorria, ele não fala em ser banhado, lavado ou aspergido, mas apenas ouvir o murmúrio d’ água, o simples ouvir terá uma ação mais arrebatadora, porque fará sorrir diante da “cínica descrença”, “opróbrio de viver”, “profundo desencanto”. Esse sorrir não será como qualquer outro, mas como o cego de nascença presente na bíblia. Os versos (5 e 6) fazem referência ao texto bíblico do evangelho de Jo 9,6, onde Jesus realiza a cura do cego, usando a saliva com o barro, em seguida pede para o cego se lavar no rio. Percebe-se aqui que houve primeiro, a junção de dois elementos da natureza, a água e a terra responsáveis pela cura. A água aqui funcionou como elemento basilar para a cura.

Na passagem bíblica ocorrem duas ações com o uso da água, primeiro os olhos do cego são molhados com a água, segundo, ele é mergulhado nas águas (Jo 9:7).

Em *A água e sonho: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997), Bachelard trabalha com acuidade o símbolo da água. Para o autor a verdadeira composição é a da água com a terra, mistura essa visível no texto bíblico. No poema, o homem poético não anseia a cura, parece que ele não crê mais nessa ideia; ele deseja apenas ouvir o cantar das águas. O importante é observar que tanto no texto bíblico quanto no poema a água “nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma forma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água apesar de variedade de seu espetáculo tem a garantia de uma unidade” (BACHELARD, 1997, p.17). A palavra refrigério faz parte também do discurso bíblico e assume conotações que se referem tanto à cura física como espiritual. O termo refrigério pode remeter, entre outros, aos seguintes significados:

Alívio para a Alma, paz (Religioso); tranquilidade, conforto; s.m. Sensação agradável produzida pela frescura. Consolo ou alívio de qualquer natureza; consolo moral: refrigério da alma. (FERREIRA, 2000)

Nas três acepções apresentadas no dicionário, a palavra refrigério guarda a significação bíblica de alívio para alma justamente o desejo do eu- lírico, o murmúrio d’ água proporciona alívio à dor. Essa atitude do ser lírico é como postula Viana, uma das marcas do melancólico. Neste poema, a forma como clama pelo refrigério e não pela cura total do mal que lhe aflige nos leva a crer que ele tem “consciência de si mesmo”. Aqui também se visualiza uma volta à infância. Nesse tempo, a voz da ama, ao mesmo tempo em que o acalenta traz à tona os sofrimentos de ambos, assim o “sentimento do efêmero o assusta e ao mesmo tempo o fascina” (VIANA, 2006, p.48).

Em “Murmúrio d’ água”, a água dá o repouso concreto como afirma Bachelard, aqui ela oferece uma unidade de devaneio fazendo nascerem outras imagens a partir da primeira, a imagem da água faz o ser lírico devanear sobre a infância, trazendo à tona a presença da mãe, e da ama. Aqui ela funciona como elemento embalador, conforme aponta Bachelard “A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe”. (BACHELARD, 1997, p.136). Portanto, a água que vai ser refrigério traz não só essas lembranças, mas também aponta para sua condição humana,

sua condição de menino, homem e poeta doente. E assim, o devaneio das águas proporciona repouso não só ao corpo, mas também à alma. Apesar da melancolia, há um equilíbrio entre o indivíduo e a natureza, diferentemente daquela exposta no poema “Ruço” de *A Cinza das Horas*.

O livro *Libertinagem*, publicado em 1930, abre caminhos para a estética modernista, por se acercar de uma liberdade, tanto na temática, quanto na técnica.

Adolfo Casais Monteiro (1956), em breve e denso comentário sobre esse livro, apreendeu sua riqueza:

Este pequenino livro de versos, *Libertinagem*, contém mais poesia do que os anteriores todos juntos; e não será ousado considerá-lo o mais rico de todos os livros “modernistas” – pois há nele, pode dizer-se, tudo o que de mais rico essa fase da poesia brasileira nos deu – embora esse “tudo” esteja em fulgurações breves, reduzido a essências, porque Bandeira não se repete nem insiste: a sua voz só sabe dizer uma vez. Repugna-lhe passar duas vezes pelo mesmo ponto (MONTEIRO, 1956, p. 109).

É unânime entre os críticos a ideia de que o livro representa o mergulho do poeta na técnica e na estética modernista. Além disso, o livro é marcado pelo desejo de libertação da amargura. Nesse livro, os caminhos também se entrelaçam, pois, ao lado de poemas que expressam desejo e superação, estão os que expressam o tormento interior.

Teles (1980), ao se deter sobre o matiz melancólico, declara que tanto em *Libertinagem* quanto nos demais livros desta fase, o poeta se envolve num fingimento poético. Sobre esse aspecto, acrescenta:

[...] toda a serenidade, todo o apaziguamento que se pode imaginar a partir de títulos como *Estrela da Manhã*, *Lira dos Cinquent’anos*, *Belo belo*, *Opus 10* e *Estrela da tarde* não passa de manifestação de tudo aquilo que, nos primeiros tempos modernistas, estava retoricamente reprimido e expresso. Daí essa ambigüidade resultante da luta entre o ser e o parecer em toda a poesia de Bandeira. Nos primeiros livros, o poeta é triste e tenta parecer alegre; nos últimos, a sua tristeza se manifesta em si mesma, tal como ela é, ao nível do ser [...] (TELES, 1980, p.306).

No poema “Andorinha”, de *Libertinagem*, a recorrência ao tormento se dá através da imagem do pássaro:

Andorinha lá fora está dizendo:
 -“Passei o dia à toa,à toa!”
 Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
 Passei a vida à toa ,à toa...

(*Libertinagem*, p.139)

Nesse poema, mais uma vez, o elemento da natureza é posto para refletir sobre a existência. A contemplação é uma das primeiras condições para o início do filosofar, porém ela não só revela beleza, prazer, deleite. O ser poético parte da contemplação do pássaro para falar sobre o que lhe atormenta. O pássaro, como pontua Cunha (2000), faz parte do habitat céu subtema do elemento ar. Chevalier e Gheebrant (2009) ressaltam que a andorinha no domínio mítico celta simboliza a fecundidade, a alternância, a renovação, para os persas simboliza a solidão, o povo islâmico vê nesse pássaro o símbolo da renúncia.

No poema, o sujeito poético estabelece um diálogo com um “interlocutor” que é definido no título “Andorinha”. Esse “interlocutor”, ao se queixar sobre um momento da vida, leva o eu poético a declarar que todo o seu existir foi à toa, por isso seu cantar é mais triste –“Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste! /Passei a vida à toa, à toa...”.

Com essa máxima o sujeito lírico nos remete aos seguintes traços, expostos por Viana: primeiro, uma angustiada consciência da transitoriedade: se para a andorinha o recorte do tempo – o dia foi à toa a do homem poético foi mais ainda “passei a vida à toa, à toa”. Nesse verso, ele põe sua tristeza, superior a da Andorinha.

A extensão do tempo como antes assinalado, pode ocasionar o desdobramento de outros afetos negativos. Em “Andorinha” o eu - lírico fala na tristeza que por ter sido tão intensa resultou na melancolia dando margem ao surgimento de afetos como desencanto, temor, desesperança e angústia. Aqui podemos ressaltar que o simbolismo representativo da andorinha não vai remeter a uma alternância, a uma renovação, como apontam Chevalier e Gheebrant (2009), mas vai remeter a toda uma existência à toa.

O segundo traço melancólico se refere ao isolamento, o estar sozinho, tendência essa que leva à contemplação e à consciência de si mesmo. A consciência de toda uma existência a esmo leva-nos a perceber o símbolo da andorinha nesse poema, também

como símbolo da solidão e como atesta a biografia do poeta, ao símbolo de uma renúncia forçada. A melancolia como posta anteriormente está associada aos humores seco e frio, que segundo Scliar é responsável pelo constante lembrar, porém esse lembrar do melancólico é essencialmente triste.

A poesia surge, nesse poema, como uma captação do real. Uma simples imagem do pássaro serve como material poético, como canal para expressar as reminiscências do poeta. E, assim, a poesia encontra estro não só nos grandes temas, mas surge também, como diz o próprio Bandeira, “das pequenas coisas”.

A recorrência ao tormento aflora também no “Poema de finados”; aqui, também o homem poético se apresenta amargurado e ordena a um interlocutor que vá ao cemitério, interferindo até na maneira deste se portar; os verbos no imperativo e a repetição de “vai” traduzem a urgência do comando (vai/procura):

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
 E **procura** entre as sepulturas
 A sepultura de meu pai.

A leitura do poema permite fazer algumas inferências: uma relacionada à data. Enquanto para o interlocutor a ida ao cemitério deve ser feita no dia estabelecido, dia dos mortos, marcado cronologicamente como dia mundial dos mortos, podemos inferir que para o eu- lírico todos os dias se tornarão dia dos mortos. Outra inferência está relacionada à ação de procurar. O ser lírico não indica a sepultura diz que deve ser procurada como se quisesse dizer que com essa morte seu futuro também será uma eterna procura, ou ainda, ficará sempre a esmo.

O homem desde tempos remotos se assusta com o porvir, uma vez que ele traz a perspectiva da morte, da transitoriedade. No poema, o porvir (amanhã) marca para o eu melancólico não só o dia dedicado aos mortos, mas o vazio que ele não sabe o que é e nem almeja preencher. O que surpreende na leitura do poema é que não é a morte que o assusta, mas o vazio deixado pela figura paterna.

Outrora assinalamos que o melancólico tem uma grande dificuldade em falar sobre seus tormentos e recorre ao discurso literário para desvaler sua dor; dessa forma as imagens, os ornamentos literários são canais basilares para expressar os tormentos. Como vimos inicialmente este poema é permeado por imagens, recursos sintáticos,

semânticos que ajudam o melancólico na expressão de sua dor. O clima sofrido que aparece desde a primeira estrofe se estende às demais, reforçado ainda pelos verbos no imperativo (leva/ajoelha/reza). Esses soam não apenas como um pedido, mas como uma ordem, ordem de alguém que está completamente amargurado, o que podemos perceber a partir da colocação dos verbos numa gradação:

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e **reza** uma oração.
 Não pelo **pai**, mas pelo **filho**
 O **filho** tem mais precisão.

O ritual aos mortos sempre esteve presente na história da humanidade, e cada cultura tem uma maneira peculiar de homenagear seus entes queridos. O que se percebe de similar nas diversas culturas é a presença do símbolo da rosa. O gesto de oferecer rosas está ligado ao carinho pela pessoa morta, guia das almas. Para Chevalier e Gheerbrant (2009) a rosa guarda a simbologia da taça da vida, da alma, do coração. Os autores ao associarem a rosa aos mortos assinalam que é com a simbologia de regeneração que elas são postas nas catacumbas. Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant a cor da rosa diz muito da sua expressividade, a rosa cor de rosa simboliza regeneração, remete aos mistérios. Ela é ainda percebida como símbolo de um renascimento místico. Na bíblia, o símbolo da rosa guarda a simbologia de regeneração. Por fim os autores colocam que a rosa é uma forma de prolongação da vida sobre outra forma: rosa.

No poema supracitado, o interlocutor, ser ao qual o eu poemático se refere, deve não apenas ir, mas procurar, levar oferendas, “rosas”, se colocar numa posição de oração, “ajoelhar” e rezar. O apelo é intensificado, o homem poético está tão condoído que pede para o interlocutor rezar não mais pelo pai, mas pelo filho e é a esse que se deve oferecer orações, pois está mais necessitado, uma vez que perdeu uma figura representativa. Estaria com a quebra da expectativa das oferendas ao morto querendo o ser lírico dizer que precisa ser guiado, precisa de carinho, e que seu processo de regeneração será doloroso e durativo?

Em “Poemas de finados” as rosas associadas ao número três adquirem uma significação basilar. As contribuições de Chevalier e Gheerbrant são pertinentes para desvelar essa simbologia. O número três, segundo Chevalier e Gheerbrant “equivale à rivalidade (o dois) superada; expressa um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de revolução” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.901); representa ainda

o equilíbrio, o trino, a perfeição. No poema em estudo podemos dizer que a morte do pai representa algo que não será superada, um mistério que não se ultrapassará, a imperfeição e uma revolução na vida do eu poético. A harmonia que existia foi quebrada com a ausência da figura paterna, restando agora uma profunda desarmonia, desequilíbrio. Podemos depreender ainda que aquilo que era divino para o sujeito lírico não existe mais. O que aumentará seu sofrimento, suas angústias.

Chevalier e Gheerbrant assinalam com relação à simbologia do número três que dentre as diversas simbologia ele é visto como “o revelador, o indicador dos dois primeiros: o filho revela o seu pai e a sua mãe” [...] (CHEVALIER, GHEERBRANT 2009, p.901). No poema em estudo as três rosas, as três ações vão revelar o impacto da separação entre o filho e o pai. Podemos ainda associar o número três às três figuras representativas na vida familiar de Bandeira e reiterada na sua poética – o pai, a mãe e irmã. Estes personagens são mencionados a título de exemplo no poema “Carinho Triste” de *O Ritmo Dissoluto*, “Não sei dançar” de *Libertinagem* e na crônica “O momento mais inesquecível” de *Andorinha, andorinha*.

No terceiro verso, o número dois é marcado pela figura do pai e do filho. Chevalier e Gheerbrant associam a simbologia do número dois à oposição, reflexão, conflito, equilíbrio realizado ou ameaçado. Em “Poema de finados” o número dois adquire o sentido de conflito não do filho com o pai, mas com a ausência da figura paterna o que gera uma profunda reflexão sobre essa situação nova. Portanto, a morte do pai ameaçou o equilíbrio que existia entre pai e filho. No quarto verso, o eu - lírico posto como o filho remete aqui ao número um. A simbologia do número um segundo Chevalier e Gheerbrant está associada ao homem em pé, ativo, único. No poema, o ser lírico abatido não mais ativo se encontra só, caído, e parece que enquanto os outros já passaram pela elaboração do luto, ele é o único que se encontra melancólico. É possível perceber ainda que os números foram postos em ordem decrescente: três rosas ,três ações (leva/ajoelha/reza), duas pessoas (pai e filho) e, um (filho).

A perda do pai representou para Bandeira o crescimento da amargura. Nas suas reminiscências, Bandeira muitas vezes declarou que desejava morrer com a sua mão na do pai, quando na verdade ocorreu o contrário – “Ele é que morreu com a sua na minha”. (BANDEIRA, 1986, p.40) e continua dizendo que a morte do pai foi para ele um momento mais inesquecível, onde a única coisa que deveria ser feito era entregar a

alma a Deus. Embora saibamos pela biografia do poeta que ele não tinha nenhuma religião é possível perceber nos seus escritos a referência ao sagrado como possibilidades de consolo, superação.

A última estrofe traz para a cena o impacto dessa perda, pois só lhe resta a amargura; aí, podemos inferir que só lhe resta o infortúnio que, somado ao sofrimento pela perda, retira toda expectativa de superação:

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero.
E em verdade estou morto ali.

(*Libertinagem*, p. 144-145)

A persona que no poema “Epílogo” do livro *Carnaval* queria compor, em “Bacanal” presente na mesma obra queria beber, cantar, no poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus” de *Libertinagem* queria alegria ,aqui nada deseja ,há a negação de tudo. Na melancolia como nos aponta Freud (1980), o sujeito sofre porque sente falta do objeto, ele necessariamente não sabe o que perdeu, nesse poema podemos perceber que o eu poético se vê completamente perdido, uma vez que com a morte do pai se vai o consolo nos momentos de agonia decorrente da condição de tísico. Retorna a sensação de ficar só, e ele vê nessa morte a dos outros, a mãe, a irmã, os amigos.

A perda do objeto para o sujeito poético transforma todas as outras coisas em fugacidade, anulando todos os outros desejos “Pois nada, quero nada espero”. Aqui se encontra mais uma vez o desejo do melancólico de aniquilação “em verdade estou morto ali”. E esse desejo de aniquilação constitui para o sujeito lírico melancólico uma verdade que não pode ser contestada como diz Freud “apenas, ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas” (FREUD, 1980, p.278).

Os estudiosos da morte assinalam que o medo da morte é acentuado quando presenciamos a morte do outro, a morte do outro lembra numa primeira instância a minha própria morte, mas não é tão intenso porque ainda não experimentamos nem podemos falar sobre nossa experiência de morrerem. No poema, a morte do outro não lembra a morte do homem poético nem tampouco faz pensar na própria morte. A morte do outro – o pai no poema instala o vazio no homem poético e é esse vazio que o perturba. O vazio que nem ele, nem ninguém conseguem desvendar nem preencher.

Por essa ótica a morte se torna para o melancólico a única saída para por fim a melancolia, sua morte constitui, pois, uma libertação. Assim mais uma vez o saber ser um ser -para -a morte não é mais sinônimo de desespero, desesperança e aflição, mas de alívio. Tentar explicação para a dor do sujeito lírico tanto nesse poema como os demais citados nesse tópico é querer, como mencionamos no início do nosso estudo, desvendar o indizível, tarefa difícil, mas propícia a literatura.

O clima sofrido presente nos referidos poemas é reiterado no livro *Estrela da Manhã*. Publicado em 1936, o livro apresenta também uma liberdade nos ritmos e nas temáticas, as quais incluem as mais queridas do poeta, com uma pureza extrema.

No poema “Marinheiro triste” o ser lírico parte da contemplação do outro, posto na figura do marinheiro e do mundo que o cerca para tentar desvelar seu ser interior. Aqui mais uma vez a contemplação revelará um mundo não desejado, a natureza através dos seus subtemas vento, sol, mar manterão com o sujeito lírico uma relação de desequilíbrio, pois conduzirão ao estado da alma melancólica. Os recursos formais utilizados como as interrogações e as repetições das expressões assumem uma significação particular. O título que desvela o interior do marinheiro e conduz aos questionamentos do homem poético é repetido no corpo do poema. A repetição marinheiro triste torna a ideia de vazio constante, e caminha para cada verso com uma tentativa de não deixar esquecer a figura do marinheiro com sua tristeza. A expressão aparece na primeira estrofe nos versos (1,13 e 18), na segunda estrofe no verso (25), na terceira estrofe no verso (32).

No poema em estudo, podemos perceber, de forma sutil, um tormento interior. Na primeira estrofe, aparecem três interrogativas feitas pelo eu - lírico sobre os pensamentos que ocupam o marinheiro, essa atitude nos leva a depreender que o marinho também está num estado de contemplação. As respostas as indagações são dadas não pelo marinheiro, mas pelo próprio ser poético que vai tentando desvendar minuciosamente o que atormenta o marinheiro, uma vez que parte de indagações comuns tais como mulher, amante para as mais profundas como “fraternais” “nobres”, “fundas”. Como não encontra respostas para suas indagações o eu poético leva-nos a inferir que as amarguras são profundas por isso sente um afeto pelo marinheiro, porém:

[...]
 Passaste por mim
 Tão alheio a tudo
 Que nem pressentiste
 A onda viril
 Em que te envolvi.

A amargura do marinheiro, ainda não revelada, faz a persona na 3ª estrofe pensar em si mesmo para, na estrofe seguinte, comparar seu tormento ao do marinheiro:

E eu que para casa
 Vou como tu vais
 Para o teu navio
 Feroz caco sujo
 Amarrado ao cais
 Também como tu
 Marinheiro triste
 Vou lúcido e triste

Na quarta estrofe, mais uma vez aparece uma interrogativa por parte do sujeito poético, e ele mesmo induz em tom melancólico uma resposta desvelando todo um vazio. O ser lírico coloca sua angústia superior a do marinheiro, uma vez que esse pode adentrar no mar, sentir o vento, ver o horizonte através do navio, ou seja, ele tem possibilidades, o que faz diminuir seu penar, já o eu- lírico, por algum motivo não pode viver essa experiência, não tem possibilidades, não sabe o que lhe atormenta, e se consideramos os pares antitéticos tudo/nada o marinheiro tem a posse do tudo e o sujeito lírico do nada.

Amanhã terás
 Depois que partires
 O vento
 O horizonte imenso
 O sol do mar alto!
 Mas eu, marinheiro?

O homem teme a passagem do tempo, uma vez que ele traz a nossa consciência a transitoriedade da vida, das coisas. No poema, o tempo é definido não só pelo cronológico, mas também pela forma que o sujeito lírico percebe a sua tristeza. O tempo marcado é o porvir (amanhã) e é esse tempo que o assusta. Não está em nossas mãos o poder de parar, voltar ou acelerar o tempo. Essa é uma verdade que deve ser apreendida e aceita para não passarmos a nossa vida em perpétuo desespero. Mas para o eu poemático, esse desespero se torna maior. A última estrofe acena para o vazio do melancólico. O bêbado não tem consciência do que atormenta, seu pesar pode ter fim após a embriaguês; já o ser lírico lúcido tem consciência da transitoriedade e que algo maior o atormenta, porém não sabe definir a dor nem tampouco a causa desse penar, só sabe que este é maior:

– Antes melhor fora
 Que voltasse bêbedo!

(*Estrela da Manhã*, 153)

O poema resume o encanto que Manuel Bandeira tinha pela imagem do mar na sua poética. Esta relação tem raiz na mundividência do poeta. Dentre os diversos recursos desenvolvidos por Bandeira para conviver com a doença, estava o contato com o mar. Couto, ao se deter sobre esses recursos, declara:

Devíeis ainda, por alguns anos mais, observar as cautelas de uma vida frágil, mal acabada de recompôr-se; mas, embora guardando nos vossos hábitos a regra do retiro ascético – a que chamastes “perau profundo” –, havíeis purgado a condenação à montanha. Podíeis viver junto ao mar, nas suas areias ardentes (COUTO, 1960, p.62).

A melancolia em Manuel Bandeira não tem a nota de genialidade aportada por Aristóteles nem tampouco presente no romantismo, da mesma forma o imaginário sobre a tuberculose, logo podemos dizer de acordo com Susan Sontag que a melancolia nesse período é igual à tristeza e igual à tuberculose. Isso nos leva a fazer a seguinte equação melancolia = tristeza = tuberculose, é bom ressaltar também que tanto a imagem da doença quanto a imagem da morte também não tem mais uma visão romantizada o que nos leva a fundir a referida equação resultando na fórmula: melancolia = tristeza = tuberculose = morte.

Portanto, em Manuel Bandeira, a melancolia representa sim uma dor decorrente de sua condição de tísico, ele não só foi fisicamente, mas emocionalmente, um homem e poeta melancólico. E soube com maestria transformar a dor em poesia. Assim durante muitos poemas de Bandeira como viemos aportando é visível o lamento do poeta “Há muito a tristeza do abandono, / A desolação das coisas práticas / Entrou em mim, diminuindo”. Porém essa mesma poesia fará o poeta dizer: “Verei fugir todas as minhas amargas queixas de repente/ Tudo me parecerá de novo exato, sólido, e reto. / A poesia restabelecerá em mim o equilíbrio perdido. / A poesia cairá em mim como um raio”.

E assim aos poucos vai se construindo no poeta anseio de participar do mundo dos sãos, a nova atitude diante da doença se dará pela recorrência a alguns elementos como “o sagrado”, “o humor”, “o sonho”, os quais chamaremos na nossa pesquisa de estratégia de superação das amarguras pelo sagrado, pelo humor e pelo sonho. São essas estratégias que iremos abordar no terceiro capítulo.

CAPÍTULO III

ESTRATÉGIAS DE SUPERAÇÃO

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria

[...]
Tenho todos os motivos menos um de ser triste. Sim, já perdi
pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que eu sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

(Manuel Bandeira)

A poesia de Manuel Bandeira traz uma realidade sofrida, a doença, e o poeta passa a travar uma verdadeira batalha para superar as frustrações acarretadas pelo infortúnio. Aos poucos vai se construindo no poeta o anseio de participar do mundo dos sãos; na maturidade, ele adquire uma atitude de libertação. O poeta não abandonará o veio melancólico, esse será percebido nessa nova fase, porém agora ele conseguirá transpor as frustrações. A determinação para deixar as queixas servirá como um divisor de águas para o amadurecimento tanto na maneira de encarar o sofrimento quanto no fazer poético.

3.1 - Expressão do sagrado na poética de Manuel Bandeira

Dentre os elementos que dão origem à obra de Manuel Bandeira, o sagrado constitui um veio significativo. Esse elemento irá representar uma estratégia de superação de um sofrimento intrinsecamente ligado à experiência pessoal que permeia grande parte da poética bandeiriana. Independentemente de cultura, ou religião, quando se trata do sofrimento, o homem vê no sagrado um meio de aliviá-lo, saná-lo ou até mesmo anulá-lo.

A materialização desse desejo é visível tanto em rituais quanto nos discursos religiosos escritos (bíblia, folhetos) e orais (canções, palestras). Portanto, é através do sagrado que o indivíduo pode adquirir uma atitude de resignação e passa a extrair do sofrimento algo positivo, uma vez que está pautado na ideia de que o ser humano é provado pelo sofrimento. Nessa perspectiva, neste tópico pretendemos observar a

recorrência ao sagrado como possibilidade de obtenção de uma graça e portador de reflexão sobre o sofrimento humano.

Vários autores comungam da ideia de que o sagrado sempre esteve presente na literatura. Tal presença é explicada pela capacidade que a literatura tem de conseguir recriar através da linguagem diversos discursos, dentre os quais o discurso sobre o sagrado. O homem ocidental vive numa constante busca de encontrar definições para tudo que o cerca, e o impacto maior acontece quando ele se depara com elementos que não são fáceis de serem compreendidos como é o caso do Sagrado. Otto (1992) nos proporciona uma concepção de sagrado. Na visão do referido autor, o sagrado é uma categoria complexa composta por elementos racionais e não racionais. Esse último representa a essência do sagrado e é denominado numinoso. Ainda na visão de Otto, esse elemento foge a uma definição estática. Nas palavras do autor:

Falo de uma categoria numinosa como de uma categoria especial de interpretação e de avaliação e, da mesma maneira, de um estado de alma numinoso que se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso. Esta categoria é absolutamente *sui generis*; como todo o dado originário e fundamental, é objeto não de definição no sentido estrito da palavra, mas somente do exame (OTTO, 1992, p. 15).

Podemos depreender do excerto acima a complexidade do elemento numinoso, isso porque para Otto esse tem caráter inefável, e embora o indivíduo sinta e viva essa experiência não consegue defini-la. Logo por essa ótica percebemos que a experiência não pode ser expressa em palavras. Essa experiência ainda é chamada pelo referido autor de sentimento numinoso. Enquanto Otto opta pelo elemento irracional, Eliade estuda o sagrado na sua totalidade e o define em relação ao profano. O primeiro se diferenciara por comportar algo reservado, incomum, constitui uma ponte para a realidade última, já o segundo comportará o comum, o banal. Ele cria o termo hierofania para designar essa manifestação do sagrado. Assim temos, segundo Eliade, duas modalidades de experiência: sagrada e profana. O cosmo também proporcionará o contanto com o transcendente, uma vez que revelará uma dimensão maior. Vejamos o que diz o autor:

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra, uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de

continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”...] (ELIADE, 1992, p.17).

Magalhães (2008), no livro *Expressões do Sagrado*, traz contribuições significativas sobre a experiência religiosa que, segundo o autor constitui o núcleo central da pesquisa na religião e não se dá apenas através da relação personalizada:

A experiência religiosa não deve ser entendida somente em termos de uma relação personalizada, pessoa com Deus, algo típico da visão tradicional sobre a experiência de Deus no Ocidente. Muitas vezes a experiência religiosa se dá entre pessoa e objeto (óleo, santo, rosa, água benta ou abençoada, sacristia etc.) (MAGALHÃES, 2008, p.46).

Como vimos defendendo até aqui, desde os primórdios o homem vive numa busca pelo transcendente, ora para encontrar sentido para a vida, ora como possibilidade de buscar refúgio, graça, consolo. Dessa forma, a busca pelo sagrado extrapola o plano físico. Magalhães ainda apresenta as diversas possibilidades de vivenciarmos a experiência religiosa:

Experiências religiosas podem ser do tipo físicas, advindas de experiências restaurativas de saúde e vida, como por curas, ou através de êxtases e experimentações de contatos místicos ou transcendentais, perfazendo uma experiência mais psicofísica. Também podem ser experiências especificamente psíquicas como as de ter a sensação de paz, proteção, altruístico [...] (MAGALHÃES, 2008, p.53).

A experiência com o sagrado na poética bandeiriana vai além de uma relação personalizada, envolve como vimos discutindo a relação pessoa objeto (santo, estátua). Essa experiência está associada tanto à possibilidade de obtenção de graça quanto à reflexão sobre as dores humanas.

Cervinskis (2008), ao abordar a temática da religiosidade em Manuel Bandeira diz que é ela decorrente do cristianismo popular exposto Hooonaert. Esse cristianismo segundo os apontamentos de Hooonaert é difundido pelo modernista. O cristianismo popular coloca o fiel mais próximo da divindade, uma vez que não está preso a dogmas, ele possibilita um relacionamento mais direto e pessoal com a divindade. Posição essa reprimida pelo Cristianismo patriarcal que postula um distancionamento e que cria dogmas como confissão, penitência e outros ritos para que o fiel se reconcilie o

que não indica necessariamente que ele tenha um contato direto e próximo com o sagrado.

Ao longo de sua exposição Cervinskis fala que foram poucos os críticos que se debruçaram sobre essa temática. Dentre os críticos citados são bem significativas as contribuições de Ledo Ivo e Aguiar. Segundo Ledo Ivo, citado por André Cervinskis, embora Bandeira tenha uma filosofia negativista, uma vez que muitos o consideravam ateu, é recorrente em sua poética a invocação aos santos e a menção ao menino Jesus. Ainda na visão de Ivo citado por Cervinskis, (2008, p.32) “perpassa com freqüência a idéia de um combate espiritual ainda não terminado”. Aguiar aponta que a proximidade religiosa está relacionada às perdas e a perspectiva da morte, decorrente de sua condição de tísico. Aguiar citado por André Cervinskis (2008, p.32) expõe.

O medo de cair levava-o a apegar-se às divindades protetoras da tradição cristã, o que de resto é muito comum no catolicismo à brasileira, sem prática e pregação efetiva. O homem só e sofrido, que não encontra consolo para os males da existência, volta o olhar para as alturas e pede proteção, além de explicações para os absurdos da vida real [...] (AGUIAR apud CERVINSKIS, 2008, p.32).

Weber ao falar nas práticas de cura diz que muitos aderiram às diversas divindades, marca essa do Cristianismo popular muitas vezes reprimido pelo patriarcal. Para esse a prática popular era negativa e ofensiva. Como posto no primeiro capítulo, a religião oficial ordenou que não fosse praticada, pedido esse não aceito pela massa. De modo geral, quando se trata do sofrimento e principalmente quando esse é decorrente de doença vista como sinônimo de morte não é necessário ser cristão para recorrer à divindade seja ela pagã ou não. Na passagem para modernidade, como bem assinala Weber, a crença na cura e no tratamento eficaz ficou a cargo da medicina especializada, enquanto os religiosos tradicionais adaptaram-se, afastando do misticismo. Porém os fieis não incorporam essas mudanças, pois viam na representação do sagrado e na natureza, como também em prática religiosa e rituais a cura de diversos males como a angústia, as incertezas existenciais. A partir de agora passaremos a analisar os poemas buscando contemplar os aspectos supracitados.

O poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, presente no livro *Libertinagem*, sugere uma mudança na vida do eu - lírico o que é atestado pelos dois primeiros versos, nos quais ele afirma ter perdido o jeito de sofrer e não sentir mais “aquele gosto

cabotino da tristeza”. Ora, tal afirmação leva o leitor a imaginar um momento passado no qual o ser lírico nutria uma espécie de apego ao sofrimento, pois o uso do termo “gosto cabotino” sugere que ele nutria um gosto arrogante, presunçoso, ou seja, um gosto exaltado pela tristeza que, possivelmente, não encontrava relação com a realidade. O homem poético não suporta mais esse antigo gosto pela tristeza, ideia reforçada pelo uso da expressão “Ora essa” (verso 2) que sugere a desaprovação total do antigo apego à tristeza.

O eu poético agora quer o oposto do que vivia antes, ele quer alegria; é esse o motivo do poema-oração, destinado a Santa Teresa (verso 4). Ele quer, ele pede, ele implora por alegria. O ser lírico que no poema “Epílogo” dizia que seu carnaval não tinha nenhuma alegria; aqui almeja, brada por alegria.

A sonoridade do poema passa a ser dada pela constância da repetição do desejo “me dá alegria” presente quatro vezes ao longo do poema. Mas para que alegria? O que leva o sujeito lírico a esse desejo intenso? As respostas são dadas por ele próprio para não sentir o gosto cabotino, para acreditar de novo, o que remete para uma alegria maior, quem sabe até da alma e do coração. Eis o que diz a Bíblia sobre o efeito da alegria da qual podemos entrever o porquê desse sentimento “A alegria do coração é a vida do homem, e um inesgotável tesouro de santidade. A alegria do homem torna mais longa a sua vida” (Eclo 30,22-26).

No poema, como podemos observar, não há o desejo de longevidade, mas de alegria, para obter um equilíbrio físico, psíquico, espiritual. Esse equilíbrio insere-se nas experiências religiosas chamadas por Magalhães (2008) de experiências religiosas físicas, psíquicas. Observa em ambos o desejo pela alegria e uma recusa à tristeza, sentimento como posto outrora intrínseco ao ser humano, mas que por isso não precisa ser cultivado.

A “Oração a Teresinha do Menino Jesus” é uma das primeiras orações dirigida a as santas diante das inquietações da vida e da existência humana. De acordo com Pontiero “Essas orações, que nunca deixam de surpreender o leitor pela sua ambigüidade deliberada e fraqueza chegam a ser irreverentes, incorporam a verdadeira essência de luta do poeta com a infelicidade humana” (PONTIERO,1986,p.110).

Interessante destacar que a figura de Santa Teresinha do Menino Jesus ou Teresa de Lisieux foi uma carmelita francesa que marcou época por seus talentos, principalmente por sua vida de oração e destacou-se, entre outros motivos, por afirmar que sua vocação, e de todo ser humano, era o amor. Algumas frases da obra dessa

carmelita atestam sua visão sobre a relação do ser com o amor: “Compreendi que o Amor englobava todas as vocações, que o Amor é tudo...”; “... Compreendi que meu amor não se devia traduzir somente por palavras.”; “Não é bastante amar, é preciso prová-lo!”; “Um só ato de amor nos fará conhecer melhor Jesus...”; “... Pensar em uma pessoa que se ama é rezar por ela”; “Morrer de amor é um bem doce martírio!”. A relação amor/oração faz dessa Santa a verdadeira expressão da bondade, da doçura, do carinho que se estende além das palavras.

É essa imagem de carinho que fica sugerida no poema, pois o ser poético se refere inicialmente à Santa como “Santa Teresa”, maneira mais formal de se dirigir à santa que vai se modificando, pois ele mesmo nega em seguida (verso 6) essa expressão “Santa Teresa não” (grifo nosso), passando a chamá-la Teresinha do Menino Jesus, o que pode ser entendido como um afastamento das formalidades típicas da linguagem dos textos das orações e que o ser lírico nega em praticamente todo o poema, como atesta, entre outros, o uso dos termos “Ora essa”, e “Me dá”, típicos da linguagem coloquial e ainda o uso do termo “Teresinha” no diminutivo. Essa maneira de se referir à santa é reiterada na segunda estrofe.

Tal mudança atesta, entre outros, o desejo enorme de que a Santa o abençoe com a graça de sentir alegria e não mais tristeza. O apreço por Santa Teresinha é justificado pela história da vida dessa Santa, uma vez que assim como o poeta, ela foi uma criança franzina e doente, condição que requeria cuidados. O uso dos diminutivos é percebido como que uma forma de agrado, pois sabemos que o uso do diminutivo tem, entre outros significados, o de atribuir um sentido afetivo ao termo a que se refere. Chamar-lhe Teresinha seria uma forma mais afetiva de se aproximar daquela que, segundo suas próprias palavras, era nada mais que uma “criança, objeto do amor providente de um Pai...”, aproximação que, segundo sugere o uso do termo seguido de reticências: “Teresinha... Teresinha... Teresinha...” (versos 6 e 7); é feita, mansamente, com doçura e amor, no intuito de obter, sem restrições, a graça desejada.

O poema além de chamar a nossa atenção pela maneira com que a persona se refere à santa apresenta na segunda estrofe uma quebra dos versos (11, 12, 13, 14) para representar o sinal da cruz¹⁸, o que nos leva a observar que esse não é um simples gesto.

¹⁸ O símbolo da cruz nem sempre foi visto como proteção. No período referente à Peste negra, o medo de contrair a doença era tão intenso que as pessoas colocavam o símbolo da cruz com os dizeres: “Senhor, tende piedade de nós”, prática proveniente da Idade Média. A cruz de Lorena considerada como símbolo mundial da luta contra tuberculose recebe nomes variados como Cruz Caravaca, Cruz de Borgonha, Cruz Patriarcal. Sua simbologia está relacionada à proteção, cura. O cristianismo vê essa cruz como símbolo

O símbolo sagrado parece ser para o ser poético um sinal de esperança, talvez seja por isso o motivo de reforçar o pedido para voltar a acreditar.

[...]
 Me dá alegria!
 Me dá a força de acreditar de novo
 No
 Pelo sinal
 Da Santa
 Cruz!
 Me dá alegria! Me dá alegria[...]

(*Libertinagem*, p.138)

O poema/oração se apresenta então como uma luta contra a tristeza que só o divino poderia proporcionar ao eu poemático, alegria que parece difícil de ser alcançada por ele – apenas uma graça poderia satisfazer aos desejos de seu coração.

No poema “Oração a Santa Teresa”, presente no livro *Mafuá do Malungo* o sujeito lírico volta a manter a formalidade ao se referir à santa não mais como Santa Teresinha, mas como “Santa Teresa”, esse tratamento não afasta afetividade que ele nutre pela santa. Há no poema uma universalização do pedido, uma vez que a persona clama não só por ele, mas por todos.

Santa Teresa olhai por nós
 Moradores de Santa Teresa
 Santa Teresa olhai por nós
 Moradores de Santa Teresa [...]

Dentre os poemas de oração com traços da ladainha, o poema supracitado mostra marcas mais peculiares, primeiro pela extensão, o poema é composto por seis estrofes à primeira composta de 12 versos, onde o eu - lírico começa os apelos não por si, mas pelo coletivo, dizendo o que o afeta, os apelos se estendem na 4ª, 5ª e 6ª estrofes.

Ao longo dessas estrofes percebe-se que o homem poético intercala os clamores e a indignação. Cabe ressaltar aqui que enquanto na ladainha oficial, o fiel reconhece que não é digno de ser atendido pelo divino, no poema, o sujeito vai validando os motivos pelos quais devem ser atendidos, uma vez que sofrem privações de diversas ordens como atestam os versos “De vez em quando havia um desastre na manobra do reboque”, “estamos comendo da banda podre”. Cabe ainda demonstrar o caráter

de Jerusalém, representando, proteção dos tormentos, bem como a arte de curar. A cruz de Lorena vem estampada nas cadernetas entregues aos pacientes da pesquisa de Gonçalves (2002), reiterando a simbologia de proteção: embora seja uma visão partilhada pelos médicos, não faz parte do imaginário dos pacientes e dos funcionários.

coletivo que assume o poema a partir da atitude do ser lírico, posto que leva seis estrofes para pedir pelos outros e apenas uma para pedir diretamente por ele:

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

(*Mafuá do Malungo*, p.305)

A referida estrofe nos permite observar uma das características de Bandeira que é o de ser portador de todas as vozes em que aflora a tuberculose, como também os outros problemas de saúde, citados na estrofe acima: “cardíacos”, “gente de fôlego curto”. Tal característica nos remete ainda às discussões de ordem filosófica e cristã, do cuidar de si e do outro. Os verbos utilizados são próprios da ladainha, olhar, rogar. O verbo olhar é posto não só com o sentido de ver, mas também de cuidar, proteger. O verbo rogar, no sentido próprio da ladainha, como súplica persistente, apelo. O verbo olhar aparece na primeira estrofe e é reiterado três vezes ao longo do poema, nos versos (1 e 2) da primeira estrofe e no verso (1) da terceira estrofe. O verbo rogar, aparece nove vezes, nos versos (3 e 4) da terceira estrofe, nos versos (5) da quinta estrofe e (1) da última estrofe. Na estrofe que configura a ladainha, aparece cinco vezes. Tais repetições adquirem significação dual, primeiro é uma característica das ladainhas, contribuindo para sonoridade, segundo, valida o clamor.

Nos poemas onde há o apelo às santas, às petições são feitas na primeira pessoa do singular, a título de exemplo “me dê alegria”, do poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, “pedi a tantas”, do poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”. Aqui os versos que contêm petições são construídos tomando como base a primeira pessoa do plural. A expressão “Santa Teresa”, que compõe o título do poema, é reiterada dez vezes, sendo cinco referentes à santa e às outras, ao bairro. Essas repetições se aproximam do número do termo rogar, ambas reforçam o apelo universal. É com esse apelo que o poema se encerra.

No poema “Oração no saco de Mangaratiba” de *Libertinagem* o homem poético manifesta o desejo de receber de “Nossa Senhora” a paciência:

Nossa Senhora me dê paciência
 Para estes mares para esta vida!
 Me dê paciência pra que eu não caia
 Pra que eu não pare nesta existência

Tão mal cumprida tão mais cumprida
Do que a restinga de Marambaia!...

(*Libertinagem*, p.137)

O eu poético que outrora elevava um clamor a Santa Teresinha pedindo alegria, aqui pede paciência, uma das setes virtudes que leva o indivíduo a ter calma diante de diversas perturbações. Aqui a paciência é necessária não só para os males, para a vida, como também para evitar um mal maior. E aí está a essência da paciência, essa resistência que associada à generosidade, à perseverança e à constância, ajuda o indivíduo a superar as perdas.

No que tange aos recursos formais, utilizados pelo poeta para a expressão dos sentimentos, verifica-se que há no poema o desenvolvimento de técnicas presentes em poemas anteriores, decorrentes das inovações modernistas. A pontuação é reduzida, apenas duas exclamações e uma reticência. Há também o termo coloquial “me dê”. Essa expressão assume característica das orações, da petição, sua repetição nos versos (1 e 2) serve tanto para dar uma sonoridade ao poema, quanto para marcar a urgência em ser atendido. Com essa postura se instala o dual, uma vez que o eu - lírico pede paciência e se demonstra agoniado, insistente. Essa quebra dos modelos padrões da oração oficial constitui um recurso para se colocar mais intimamente perto da Santa protetora.

Considerando, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 592), que o mar é símbolo da dinâmica da vida, uma vez que dele tudo sai e a ele tudo retorna, pois o mesmo é o lugar das transformações e dos renascimentos, podemos concluir que o homem poético pede paciência para suportar a vida e seu ciclo interminável.

Na verdade, o poema é uma oração, que como o próprio título sugere, é feita no Município carioca de Mangaratiba. Nessa oração, o sujeito lírico pede paciência, ainda, para que ele não caia e nem pare nesta existência (verso 4). Nesse sentido, podemos falar que o poema manifesta certo desprezo pela vida terrena.

Ao afirmar que não deseja cair “nessa existência” nos permite pensar que o eu poemático concebe outra existência, uma existência possivelmente no plano espiritual, pois a referência ao espiritual já está presente na evocação de “Nossa senhora”, o que atesta a forte presença da visão espiritual cristã, manifestada no poema.

A imagem do mar é recorrente na poética de Manuel Bandeira, ora ele serve de alívio, ora para lembrar do infortúnio. Cunha ao comentar os primeiros versos desse poema, chama-nos a atenção para a imagem do mar e sua associação com a figura sagrada. Diz Cunha:

Nesses versos, **o mar** se mistura a uma súplica calorosa, na qual o poeta – com a humildade que define seu próprio estilo (ARRIGUCCI JR., 1990) – apela à generosidade do **Ser Supremo**. É que ele sente a necessidade de encarar as dificuldades de seu percurso, de uma vida sofrida sempre comprometida pela ameaça da morte iminente (CUNHA, 2000, p. 11 – negrito nosso).

Na tentativa de esclarecer sobre a íntima relação entre mar, proteção divina e sofrimento, acrescenta Cunha:

[...] mares não vem representar simplesmente uma grande quantidade de água salgada, mas, sobretudo um estado emocional ambivalente, incerto, duvidoso e angustiante, cujo apoio se encontra na dimensão misteriosa e incrustante que a imagem do mar encerra (CUNHA, 2000, p. 111).

A ideia de desprezo pela vida terrena é ainda reforçada nos versos (5 e 6), quando o eu - lírico afirma que essa sua existência é mal cumprida, ou seja, aqui vemos claramente a manifestação de um sentimento melancólico diante da existência, essa não parece ser nada agradável, sendo por isso necessário pedir ao ser divino, aqui representado por “Nossa Senhora”, a paciência necessária para suportar uma existência mal cumprida e insuportavelmente cumprida, ideia sugerida pelo último verso quando o poeta compara sua existência com a restinga da Marambaia¹⁹; tal restinga segundo o sujeito lírico, é ainda menor que a sua existência.

Bandeira em *Itinerário de Pasárgada* fala sobre a composição do poema, ele seria um resíduo de poema, uma vez que surgiu após um período de sono. O poeta ainda ressalta que a inspiração resultante do momento de transe o deixaria aliviado das angústias. O tom melancólico permeia assim todo o poema, atestando a insatisfação do ser poético pela vida e seu total desprezo pela existência, o que comprova as contradições das quais fala Pontiero, presentes nas orações dedicadas à Virgem Maria.

O poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, do livro *Estrela da Manhã*, nos faz lembrar diretamente o poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, pois, já no início do poema, o eu poético deixa claro sua insatisfação em relação às orações que fez a Santa Teresa, uma vez que ela nunca o respondeu. O poema se aproxima da oração cristã, a ladainha, no que tange à invocação às santas. A ladainha é uma oração presente ao longo do tempo nas igrejas católica, anglicana e protestante. É constituída de uma

¹⁹ Marambaia é uma restinga do [litoral](#) do estado do [Rio de Janeiro](#) administrada pela [Exército Brasileiro](#) que faz parte do território de três municípios [fluminenses](#): [Rio de Janeiro](#), [Itaguaí](#) e [Mangaratiba](#) e possui, ao todo, 42 quilômetros de praias.

série de invocações e súplicas feita pelo clero. É estruturada em três partes, a primeira corresponde ao apelo à Trindade; ainda nessa primeira parte é feita a intercessão aos santos de comunhão mais duradoura, mais especificamente a Virgem Maria. Na segunda é exposto o clamor e na terceira o reconhecimento da indignação com humildade.

O poema é estruturado em três estrofes e, diferentemente da ladainha, o apelo é dirigido especificamente às três santas: Santa Teresinha, Santa Rita, Nossa Senhora da Boa Morte. Na ladainha o verbo “rogar” é reiterado com o intuito tanto de fixar o apelo quanto de marcar a sonoridade. No poema em estudo, esse verbo é substituído pelo “pedir” que é reiterado cinco vezes com a mesma função do rogar. Na ladainha, as invocações e petições são dirigidas pelo diácono e as respostas que constitui o refrão pelo coro. No poema esses procedimentos partem da persona. Na primeira estrofe, os lamentos, as decepções são dirigidas a Santa Teresinha, na segunda estrofe e em parte da terceira o apelo é dirigido a Santa Rita, na terceira a Nossa Senhora da Boa Morte. O clamor que na ladainha abrange os apelos pessoais e universais, e é posto na primeira parte, no poema está presente ao longo das estrofes e não de maneira universal, pois o eu - lírico pede só por ele. Enquanto a terceira parte da ladainha é dedicada ao reconhecimento da indignidade, na última estrofe do poema o ser lírico continua com os apelos.

O sujeito lírico demonstra tristeza e melancolia ao lembrar que o que pedia “era tão pouco”, não era glória, nem amores, nem dinheiro, era simplesmente, alegria e, mesmo assim, segundo ele, a santa nunca o ouviu, o que nos leva a pensar que o ser poético continuou triste. Depois vieram outras orações, outras santas e mais decepções. Pois, para ele, as santas, assim como às mulheres que o traíram, são impassíveis. Seria, pois uma expressão de revolta essa atitude de comparar as santas às mulheres, colocando o sagrado similar ao profano? Lembramos que na ladainha não há revolta nem destrato com a Trindade, nem com os santos.

Ele pediu a muitas, rezou a tantas, até que um dia lhe apresentaram a Santa Rita dos Impossíveis. No entanto, o que podia ser uma luz no fim do túnel, pois como sugere o poema, o homem poético precisava mesmo de algo que parecia impossível, acabou sendo apenas mais uma decepção: o ser poético parte, mais uma vez, de mãos vazias. Ele se desencanta então do divino (representado pelas figuras das santas a quem ele orou), passando a dar a volta ao mundo tentando, agora, a sorte (verso 16). Enquanto no

poema anterior pedia paciência diante dos pesares, aqui a mudança de santas leva-nos a deduzir que ele não consegue ser paciente.

Todavia, ele passa a não pedir mais nem alegria, pois afirma já saber qual é o avesso das alegrias. O ser poético, envolto em total melancolia, parece ter perdido todas as ilusões, nada mais o atrai, até porque mesmo que viessem as alegrias elas já viriam tarde como afirma no verso 19. Porém, ainda há algo a pedir, ainda há algo a desejar, ainda há algo a clamar: desiludido por nunca ter alcançado nada que desejou, o ser lírico pede uma última graça: que todos os impossíveis que um dia pediu lhes sejam entregues de uma só vez, em um só dia. E dirige, portanto seu último apelo a Nossa Senhora da Boa Morte, nome que dá título ao poema. Nos poemas anteriores a menção aos nomes das santas já apareciam nos primeiros versos como no poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, no poema “Oração a Santa Teresa”. Aqui é pertinente observar que o título é composto pela expressão oração e o nome da santa. Embora a expressão não apareça no corpo do texto, seu sentido é mantido. Já o nome da santa a qual ele dirige o apelo só aparecerá no último verso.

Em suma, o poema parece aqui apontar para um último grande desejo de alegria por parte do eu - lírico, mas essa expectativa logo é quebrada quando percebemos que ele se dirige a Nossa Senhora da Boa Morte que para a igreja Católica significa a figura da divina consolação. Ele faz as últimas indagações à Santa, porém não dá margem para respostas como fez nos poemas anteriores. Seu último desejo nada tem a ver com todos os impossíveis que sonhou e tanto pediu às outras santas, agora seu desejo é unicamente, para encerrar uma má vida, uma boa morte. Assim, a proteção será necessária para encarar a morte não como desespero, mas como solução.

No poema “Contrição”, de *Estrela da Manhã*, a invocação ao sagrado também se faz presente; o título já traz a ideia de um texto no qual teremos exposto a noção de arrependimento, de humildade, simplicidade, entre outras.

Contrição

Quero banhar-me nas águas límpidas
 Quero banhar-me nas águas puras
 Sou a mais baixa das criaturas
 Me sinto sórdido

Confiei às feras as minhas lágrimas
 Rolei de borco pelas calçadas
 Cobri meu rosto de bofetadas
 Meu Deus valei-me
 Vozes da infância contai a história
 Da vida boa que nunca veio

E eu caía ouvindo-a no calmo seio
Da eternidade.

(*Estrela da Manhã*, p.155)

O poema faz um intertexto com os salmos de súplica se aproximando da estrutura como: súplica, confissão das faltas, expectativa. A ideia de súplica é reforçada já nos primeiros versos da primeira estrofe quando a persona afirma desejar banhar-se nas águas. A água é para a imaginação material o símbolo de pureza por excelência e, desde tempos imemoriais, usada nos ritos de purificação, como diz Bachelard ele é, pois o dom divino inexaurível. Em contrapartida a água impura traz em si a substância do mal. Como o eu - lírico se sente sujo e deseja ser limpo almeja não apenas ouvir o murmúrio das águas como no poema “Murmúrio d’ água” estudado no capítulo anterior, mas uma dimensão maior; ser banhado. O banha-se constituirá um rito de passagem tal como na tradição cristã que vê no ato de mergulhar, banhar e lavar um gesto representativo do batismo. É uma nova vida que o eu poético deseja, portanto adquire o mesmo sentido da tradição religiosa.

A confissão das faltas e o se reconhecer pecador se faz presente nos versos (3 e 4) da primeira estrofe se estendendo aos três primeiros versos da segunda estrofe. Mais que um simples arrependimento, a ideia exposta pelo sujeito lírico sobre sua pessoa é algo extremamente negativo. Ele afirma, de forma melancólica, se sentir sujo, necessitando ser limpo. Podemos aqui fazer uma ponte com a ideia cristã do humano pecador que necessita ser lavado pelo sangue divino para poder alcançar a salvação. No entanto, no poema, a ideia parece ser mais terrível, pois o ser lírico se sente não apenas mais uma das criaturas sujas, mas a pior delas.

O seu desatino é contado na segunda estrofe, quando afirma que confiou em vão na humanidade, representada, no poema de forma negativa, o que atesta o uso da expressão “feras”, que nos permite lembrar o poema augustiano – “versos íntimos” – no qual ele afirma: “O Homem que nesta terra miserável, mora, entre feras, sente inevitável necessidade de também ser fera”; há aqui uma menção às constantes decepções que o eu - lírico bandeiriano parece ter enfrentado em suas relações humanas.

Desiludido com a humanidade, dirige o apelo ao divino, representado pelo próprio Deus não mais apenas pelas imagens das santas tão recorrentes na sua poesia, aqui somente Deus pode lhe valer, como atesta o verso 8. No poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus” há a recorrência a proteção da santa com termos coloquiais, demonstrando mais proximidade como o diminutivo “Teresinha”, “me dá”. Aqui

poderíamos dizer que no que tange a gramática a oração segue rigidamente o modelo padrão de uma oração cristã. Pois há o uso do termo “valei-me” em vez do termo comumente usado “me valha Deus”. Embora siga o modelo da oração oficial, percebe-se uma quebra na estrutura ao repetir na segunda estrofe a súplica “Meu Deus valei-me”. Pode deduzir-se que há a intensificação do desespero.

O poema faz um intertexto diretamente com o salmo 50, em que o ser suplicante presente no salmo também almeja a purificação. Nery faz o seguinte apontamento sobre os traços penitenciais, presentes nesse poema:

Ai se vê perfeitamente que o poeta não está fingindo, mas realmente sentindo, isto é, não fala por outrem mas por si mesmo, tanto que se utiliza da primeira pessoa, num pesar cuja compulsividade parece evidenciada pela ausência de pontuação. Creio não exagerar ao dizer que esse poema está no mesmo nível literário dos grandes salmos penitenciais[...] (NERY, 2007, p.87).

A purificação, objeto de desejo, será alcançada por meio das águas “puras” e “límpidas” e uma explicação para isso pode ser fornecida ainda por Bachelard quando diz que “a água clara é uma tentação constante para o simbolismo da pureza” (BACHELARD, 1997, p.144), ela guarda em si a purificação do oceano, a sutilidade, irradiação da pureza, substância do bem, força fecunda, renovada e polivalente. E continua nos esclarecendo sobre a simbologia das águas claras “É por ter a água um poder íntimo que ele pode purificar o ser íntimo que pode devolver à alma pecadora a brancura da neve” (BACHELARD, 1997, p.149). Em contrapartida a água impura traz em si a substância do mal.

A última estrofe apresenta a expectativa do sujeito lírico diante da exposição lamuriosa. Outro elemento presente no poema que indica pureza e sempre recorrente em sua poética bandeiriana é a infância, aqui é a voz da infância que contará a história da vida boa que nunca veio e que terá uma ação arrebatadora o fará cair “ouvindo-a no calmo seio/Da eternidade”. Tal verso demonstra a espera de todo indivíduo sofredor que almeja ser aliviado das faltas.

O poema “Gesso” de *O Ritmo Dissoluto*, embora não faça referência a nenhuma imagem sagrada como vimos anteriormente (Oração a Teresinha do Menino Jesus, Oração no saco de Mangaratiba, Oração a Santa Teresa, Oração a Nossa Senhora da Boa Morte, Contrição) a atitude do ser lírico perante o sofrimento nos leva a considerá-lo como tal, uma vez que essa atitude é, como bem enfatiza Pontiero, semelhante a

“resignação cristã”, ou seja, típica do ser estóico (aquele que adere a resignação na dor e na adversidade). Nesse poema, o sofrimento é transposto para um objeto: uma estátua de gesso. O eu - lírico faz uma análise da importância, para ele, de uma “estatuazinha” de gesso que possui há muitos anos.

Aos poucos, vamos observando que o ser poético faz como que uma comparação do grau de importância/valor que a estátua possui para ele, valor que está associado, como veremos a seguir, ao fator temporal, pois segundo sugere o poema, quando nova, a estátua mal sugeria imagem de vida, o gesso era muito branco e as linhas muito puras como afirma o segundo verso. No entanto, com o passar do tempo, a estátua envelheceu e foi ficando carcomida e manchada e, além disso, os olhos do homem poético, de tanto a olhar, encheram-na de sua própria humanidade irônica de tísico.

De acordo com essas informações, percebemos que a estátua vai ganhando, aos poucos, uma personificação que é enfatizada nas estrofes seguintes quando o ser poético afirma que após uma “mão estúpida” (verso 9) tê-la derrubado, ele se ajoelhou com raiva, e recolheu os “tristes fragmentos” (verso 11), recompondo a figura que chorava. Percebemos agora que a personificação continua, os fragmentos da estátua são considerados tristes o que deixa claro que ela não é uma estátua qualquer e, agora, com o passar do tempo, uma tristeza se apossou dela. O processo de humanização se acentua cada vez mais, como vemos no verso 12, no qual o sujeito lírico afirma que a estátua possui feridas, e essas foram escurecidas pela ação do tempo.

A personificação passa a ser total na última estrofe ao afirmar que hoje a estátua “é tocante e vive” (verso 14), não deixando mais nenhuma dúvida sobre o desenrolar do processo de humanização associado à estátua. Além de estar viva, a estátua ainda o permite refletir que “só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”.

Comparando a estátua nos primeiros versos e agora, nos últimos, podemos afirmar que o eu poético sugere que apenas com o passar do tempo, é que ela, ao se deparar com o sofrimento (quedas, manchas do tempo, etc.) pôde, enfim, concluir seu processo de humanização, podendo ser considerada, verdadeiramente, viva. Aparentemente, e apenas aparentemente, estamos diante de um poema simples.

É importante perceber que “Gesso” nos permite associar a figura da estátua ao gênero humano, deixando assim sugerido a visão do poeta sobre a relação entre o ser e a dor. Só o sofrimento humaniza – é essa a mensagem que, de acordo com nossa leitura, se depreende dos versos. É o “Tempo Rei”, esse senhor por excelência, quem nos ensina cada vez mais a “como viver”. É o tempo, junto com os sofrimentos que enfrentamos,

que vão nos moldando e nos fazendo caminhar adiante no duro processo de humanização que todos precisamos trilhar. Experiência e sofrimento, experiência de sofrimentos, experiências de dor: é a junção de nossas experiências, muitas vezes dolorosas, que nos faz sentir realmente vivos. Em Gesso, há o que Baciú (1966:160) chama de “equilíbrio cristão sem nenhuma tendência religiosa” e o mergulho do poeta em novas bases filosóficas. Neste poema é possível aprender citando Wilder que “Onde há sofrimento há terreno sagrado”.

3.2 - Resignação: aprendizagem por meio do sofrimento

Nos capítulos iniciais colocamos que no livro *A Cinza das Horas* a temática do sofrimento é reiterada ora de forma conflitante, melancólica ora de forma apaziguada. O poema “Renúncia” fecha o livro e constitui um verdadeiro hino à resignação. O poema constitui também uma poesia sentida, porém há algo novo na expressão da experiência sentida; aqui, já percebemos o ser lírico bandeiriano se distanciando do desespero e procurando aceitar o infortúnio. O próprio título desvela a necessidade de abandonar o queixume:

Renúncia

Chora de manso e no íntimo... Procura
Curtir sem queixa o mal que te crucia:
O mundo é sem piedade e até riria
Da tua inconsolável amargura.

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então ela será tua alegria,
E será, ela só, tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa...
Sofre sereno e de alma sobranceira,
Sem um grito sequer, tua desgraça.

Encerra em ti tua tristeza inteira.
E pede humildemente a Deus que a faça
Tua doce e constante companheira...

(*A Cinza das Horas*, p.75)

Na primeira estrofe, há o convite ao abandono dos lamentos, tão recorrente nos poemas anteriores, aqui também se faz presente a máxima da impiedade do mundo. O mundo que revela um estar num mundo não imaginado. A exortação da dor, não com a

negação da vida, começa na segunda estrofe e se estende às demais. Preceitos filosóficos e cristãos são percebidos na aprendizagem pelo sofrimento. Assumindo esses preceitos, o choro do eu - lírico, no poema citado, não é mais um grito ardente, e a dor não é mais vista como tormento, mas como algo que enobrece e conduz ao amadurecimento. Se nos ativermos aos recursos formais para expressão ou exortação da dor, como aprendizagem, veremos que são postos pela escolha dos verbos no imperativo distribuídos nas quatro estrofes que compõem o poema:

“Chora”
 “Procura”
 “Aprende”
 “Sofre”
 “Encera”
 “Pede”

Vale destacar que os verbos são reforçados por expressão de cunho filosófico e cristã “chora de manso”, “Procura curtir sem queixa” (verso 1 da primeira estrofe), “sofre sereno”(verso 2 da terceira estrofe), “pede humildemente”(verso 2 da quinta estrofe). Na segunda estrofe percebemos uma gama de palavras também de cunho filosófico e cristã que assessora o vocábulo dor: grande, pura, alegre, ventura, companheira. Sem essa aprendizagem a dor permanece sendo o mal, a desgraça, a amargura, a tristeza imensa. O seguimento desses preceitos pode, como postos anteriormente, ou amenizar o sofrimento ou conduzir à cura total.

Como dito nas considerações iniciais, o poema constitui uma poesia sentida. Logo o ato de renunciar às lamentações e aceitar o infortúnio o conduzirá à humildade, e esta acarretará a cura da doença. O próprio Manuel Bandeira (1984), no seu *Itinerário de Pasárgada*, declara que a humildade foi um elemento chave para a cura da doença, ela estava acima até mesmo dos exames “Costumo dizer que a tuberculose (pelo menos era assim antigamente, quando não havia estreptomicina nem pneumotórax nem toracoplastia) exige humildade para a cura [...]” (p. 68).

É visível no poema supracitado, a recorrência à temática da dor e a visão de que o sofrimento conduz o ser humano ao amadurecimento. A esse respeito, Bandeira é bem enfático ao afirmar “de fato cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna” (BANDEIRA, 1984, p.132).

Segundo Senna (1980), o referido poema “foi feito em crise de doença, com 40 graus de febre num estado de subdelírio noturno [...]” E, mesmo neste estado, o poeta vê a dor como um processo de amadurecimento. Essa ideia também é partilhada por

Pontiero (1986), quando afirma que o sofrimento no poema “Renúncia” é visto como purificação, como resignação.

A inspiração poética, como Bandeira (1984) bem apresenta no *Itinerário de Pasárgada*, provinha não só do estado de consciência, mas também de um estado inconsciente, e foi justamente em um destes momentos, com 40 graus de febre, que surgiu o tão expressivo poema “Renúncia”.

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias [...] (BANDEIRA, 1984, p. 30).

A leitura do poema “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” também nos permite perceber o exortamento de preceitos filosófico e cristão no tratamento com a tristeza. Na primeira estrofe se estabelece um diálogo do ser lírico com o interlocutor. Ele tenta convencer o interlocutor para abandonar a atmosfera melancólica e o primeiro apelo se direciona a voz, essa voz que revela palavras de sabedoria e de beleza deve ser silenciada:

Quando perderes a gosto humilde da tristeza,
Quando nas horas melancólicas do dia,
Não ouvires mais os lábios da sombra
Murmurarem ao teu ouvido
As palavras de voluptuosa beleza
Ou de casta sabedoria;

O convite ao abandono se estende nas demais estrofes, porém a segunda estrofe contém mais apelos:

Quando a tua tristeza não for mais que amargura,
Quando perderes todo estímulo e toda crença,
- A fé no bem e na virtude,
A confiança nos teus amigos e na tua amante,
Quando o próprio dia se te mudar em noite escura
De desconsolação e malquerença; [...]

Ainda nessa estrofe, o sujeito lírico coloca o afeto da tristeza como sendo mais ofensivo que o da amargura. Sabemos que o afeto da amargura também guarda em sua instância outros afetos ofensivos, tais como: angústia, aflição, ressentimentos, mágoas e esses afetos juntos atingem o corpo e a alma. Porém no poema, a amargura parece ser mais aceita que a tristeza. Uma explicação para a insistência, no abandono dessa emoção, seja pelo fato de que mesmo sabendo que é um sentimento intrínseco ao homem e, portanto não deve ser conservada em virtude de gerar outro afeto maior, a

melancolia. No poema, ela é posta como afeto extremamente negativo e, tal como a amargura, fragiliza o corpo e a alma, mas com dimensão maior. O eu poético segue seu intento na terceira estrofe e usa a imagem da rosa com sua fragilidade e beleza para relacionar a beleza e fragilidade da vida:

Quando, na agonia de tudo o que passa
 Ante os olhos imóveis do infinito,
 Na dor de ver murcharem as rosas,
 E como as rosas tudo o que é belo e frágil,
 Não sentires em teu ânimo aflito
 Crescer a ânsia de vida como uma divina graça [...]
 (*O Ritmo Dissoluto*, p.114)

Tanto nesse poema como no anterior, o eu - lírico ao enfatizar a manifestação afetiva do choro coloca que esse deve ser manso, suave. Essa postura vai contra o choro permeado de solidão, tristeza medo, ou seja, o choro desesperado. O chorar de manso e com lágrimas suaves se enquadra no chamado choro de ajuda, justamente o intento do homem poético, desde as estrofes iniciais. Na última estrofe, ele induz o interlocutor a sorrir tristemente pela última vez a tudo o que foi alvo de amor, ele insiste nesse sorriso triste ao reiterar a expressão no terceiro verso. No quarto verso a expressão tristemente é substituída por mansamente. O crítico Pontiero (1986), ao comentar o matiz angustiante, acrescenta:

‘Quando perderes o gosto humilde da tristeza’ tem a estrutura acumulativa de uma liturgia de preceitos cristãos, que pondera sobre os julgamentos angustiante de nossa existência mortal, antes de se dissolver na quietude da última estrofe, onde o poeta aconselha paciência e resignação quanto ao sofrimento e desolação espirituais [...] (PONTIERO, 1986, p. 84).

Essa atitude de resignação da qual fala Pontiero é reforçada tanto pelos adjetivos (pálido, religioso, morta) quanto pelos advérbios (tristemente, mansamente). De modo geral todo o poema é construído no sentido de abandonar a ideia exposta no título: renunciar a tristeza vista como afeto negativo que atinge o ser com um todo.

No poema “Soneto inglês, nº. 2”, o sujeito lírico se coloca diante do infortúnio, com uma atitude de aceitação:

Aceitar o castigo imerecido,
 Não por fraqueza, mas por altivez.
 Tormento mais fundo o teu gemido
 Trocar num grito de ódio a quem o fez [...]

(*Lira dos Cinquent’Anos*, p. 172)

Aceitar o sofrimento não constituirá uma fraqueza, mas uma dignidade. A atitude de aceitação vai se confirmando em cada verso, restando o desejo de ser alguém diferente, ou seja, “um novo santo”, e, nessa condição de santidade, morrer sem derramar uma lágrima – “Morrer sem uma lágrima, que a vida / Não vale a pena e a dor de ser vivida”. Podemos depreender que o desejar morrer sem deixar sequer cair uma lágrima representará a anulação da vivência melancólica. Cabe ressaltar que a aceitação será crucial para ver a morte não como algo assustador, mas como parte da condição humana; saber ser um ser –para- a morte não constitui para o eu- lírico desespero. Os três poemas resumem os preceitos filosóficos e cristãos diante do sofrimento humano.

3.3 - O humor como estratégia de superação da aflição

Ao longo da história é comum a atitude humana de criar estratégias para enfrentamento das enfermidades. O humor se constitui como uma forma basilar para debelar o aspecto negativo da doença. Algumas pessoas poderiam encarar o humor de forma simplista, porém a história prova o contrário. Os gregos viam nele um elemento balizador responsável por regular tanto a saúde do corpo quanto da alma. Para Aristóteles, o humor era considerado como um gesto filosófico, uma vez que servia como forma de purgação dos males da alma, além de servir como acesso à atitude crítica. São Tomás de Aquino via nele “um bem útil”. Duarte (2006), apresenta uma discussão ímpar sobre o humor. Inicialmente a autora esclarece que o termo ironia é de difícil classificação e passa a elencar casos para uma possível determinação. O primeiro diz respeito à confusão nos termos, o segundo está relacionado à mesma problemática de definição da poesia. O último corresponde à semelhança com o sarcasmo, humor e riso.

Em momento posterior, Duarte tece discussões sobre a ironia retórica, romântica e a ironia humorística. Para a autora, a ironia humorística²⁰ se aproxima do humor por apresentar o duplo, tragédia e alívio. Esse tipo de ironia que a autora associa ao humor

²⁰ Duarte numa tentativa de aproximar a ironia humorista do humor ressalta citando a contribuição de Ferraz e Schopenhauer que seu intento é de “neutralizar ou negar” convenções como também abrir questões conflituosas de ordem filosófica e ideológica. O humor se diferenciaria da ironia pelo fato de esconder por traz da brincadeira algo sério, enquanto a segunda a seriedade é tratado com brincadeira, além do mais na ironia a brincadeira é dirigida ao outro, o humor é dirigido para o próprio eu, que procura através do humor resolver tanto os seus dilemas quanto o do mundo (cf. DUARTE, 2006, p.154-155).

instala o **lugar do não já e ainda não**, ou seja, “da afirmação e negação”. Sobre o riso Duarte aponta que ele é uma forma de defesa do homem perante a consciência da limitação da vida e da fragilidade física e acrescenta “pelo riso o homem pode sair da verdade da finitude” (DUARTE, 2006, p.53).

Ao tratar da relação riso /morte Duarte esclarece que para o autor literário cômico a morte está sempre presente, e o riso é uma forma de refutar nas palavras de Duarte a “indesejada para um momento improvável”. Assim o riso proporciona o fingimento que é para o homem a única salvação diante da certeza da morte. Freud o considerava como elemento essencial para provocar o alívio. Em humor, Freud fala nas características que distingue o humor dos chistes e do cômico, diz ele:

O humor tem algo de libertador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação que faltam as outras duas coisas de obter prazer intelectual. Essa grandeza consiste claramente no triunfo do nascimento na afirmação vitoriosa da vulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pela provocação da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo (FREUD, 1905, p.2).

Atualmente são inúmeros os profissionais que aderem às terapias do humor como sendo um meio crucial para resistir à dor. Não é à toa que Manuel Bandeira recorre a essa estratégia para se libertar do tédio ocasionado pela doença. A disposição para o humor terá suas primeiras notas no livro *Carnaval* atingindo seu auge no livro *Libertinagem*, porém ao longo de sua produção poética, vai se modificando a maneira de sorrir; ora recorre ao humor pungente – aflitivo, doloroso, ora se acerca do humor descontraído – liberto de tensão, de constrangimento. O humor segundo Duarte “destabiliza a tranquilidade e ensina a conviver com o inesperado”, e o inesperado na poética de Bandeira é a doença que o fez conviver com a perspectiva da morte, então o humor é uma maneira de driblar o processo de finitude. O humor em Bandeira é semelhante ao exposto por Freud, não é resignado, mas rebelde e representa tanto o triunfo do ego quanto o princípio do prazer na busca de afirmação contra o trágico.

O poema “Bacanal,” de *Carnaval*, traz um desejo de libertação através do humor pungente. Esse permeia todo o poema e não acrescenta desprezo pela vida, mas sim um pouco de alegria. Num primeiro momento podemos observar que o eu- lírico deixa de

lado o lamento e deseja se entregar as orgias. Seu grande desejo é enunciado na primeira estrofe:

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

Tanto a música como a dança tem o poder de não só traduzir, mas também de despertar e reviver os sentimentos. São muitos os estudiosos que defendem o efeito curador da música, ela é capaz de amenizar e libertar dos sofrimentos. No poema “Bacanal”, os movimentos da música traduzem alegria, tristeza, tédio. O desejo inicial do ser lírico através da bebida e da música traduzem libertação, alegria sem contenção. O título já acena para libertinagem. A palavra bacanal representa os rituais religiosos antigos dedicados ao deus do vinho. O ritual era composto de duas partes, a parte referente à rua era permeada de escândalos, desordem, gritos estridentes, danças. Nessas bacanais através dos instrumentos tais como flautas, tambores, lira dentre outros entoavam o “evoi”²¹ daí advém o grito carnavalesco presente no poema “Evoé” em honra a Baco.

Podemos assinalar inicialmente que a realização desse desejo é fundamental para a concretização dos demais, ou seja, a bebida será a mola mestra e não é à toa que ainda nessa estrofe é feita a evocação a Baco (“Evoé Baco”), rei do vinho. Tanto o título do poema quanto a presença desse deus e as demais figuras como Momo, Vênus, remetem ao ato libidinoso que o homem poético almeja; nessa abertura para a libertinagem não há lugar para o silêncio.

O desejo de beber, cantar com a invocação a Baco fará a persona na segunda estrofe entregar-se ao carnaval a partir da invocação a Momo, rei da folia, zombaria e sarcasmo. Nessa festividade não há lugar para contenção dos instintos por isso declara que partirá de alma levada, ou seja, traquina, brincalhona. O riso assume sua forma mais delirante, a gargalhada.

A gargalhada se enquadra no tipo de rito relacionado à fertilidade, elementos cerimoniais, a iniciação sexual dentre outros. E assim com gritos e gargalhadas que se assemelham a aparência de louco que o sujeito lírico se entrega totalmente as orgias. Aqui ela representará todas as iniciações. Além do mais o riso é uma forma de obter

²¹ Termo que deu origem ao grito carnavalesco Evoé. Representa ,pois , o grito do desejo da liberdade em todos os sentidos .

prazer, tem como afirmamos inicialmente a função de substituir os afetos dolorosos, as provocações da realidade. No poema “Epílogo” o eu poético não participava da festividade porque colocava como limite à senilidade, amargura dentre outros, aqui deixa conduzir pelos ritmos frenéticos, bebidas, risos, movimentos disfarçados. Como nessa festividade não é necessário demonstrar o verdadeiro “eu” fato esse que se explica por meio do uso das máscaras²², o riso também serve como fingimento diante de realidades sofridas.

Através do riso ao extremo o sujeito lírico quer convencer que não se deixará ser envolvido pelo desalento, desânimo e as condições impostas. A estrofe valida os apontamentos de Santos (2003) ao afirmar o caráter sonhador do herói carnavalesco que tem como sonho impossível a posse de si como meio de salvação. E acrescenta “No carnaval, o homem sorri na profundidade de seu conflito que paralisa sua determinação para a utopia” (SANTOS, 1983, p.109). Ao adotar a atitude humorística, o eu- lírico bandeiriano assume a característica do herói carnavalesco.

Vinho, carnaval só terá sua realização completa com a presença das mulheres, na terceira estrofe toda atenção é votada para elas. É sabido que nos rituais dedicados a Baco, as mulheres dançavam freneticamente em volta desse deus. Há o vinho, a presença de Momo como agente impulsionador da folia, falta à presença das mulheres. E é essa presença que o sujeito lírico chama nessa estrofe. Aqui, ele declara que se deve lançar “as serpentinas dos amores” e “cobras de lívido veneno” podemos ressaltar aqui o significado de serpentina como confete e como cobra. No poema, elas servirão para enlaçar e a expressão lívido veneno reforça o perigo que seduz e fere. Para concretização dos amores canais, eróticos é invocada a deusa da sexualidade, beleza e amor. Vênus, dona de uma beleza que levava os homens a perder a razão. Ela representava o prazer e satisfação inconsequente, uma vez que o amor proporcionado era libertino. Se esse é o intento do homem poético, eis a razão pelo qual é dada toda atenção a Vênus. Na quarta estrofe, seu desejo se expande além de versos e mulheres ele quer:

²² “A máscara traduz a alegria das alternativas e das reencarnações, a alegre relatividade, a negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a negação das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar interpretação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos risos e dos espetáculos” (BAKHTIN, 1987, p.35).

Se perguntarem: Que mais queres,
além de versos e mulheres?
- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

Vinho, eis a resposta do eu poemático, essa bebida tem uma grande força sobre ele. A presença do vinho nos remete ao movimento dionisíaco, como elaborado por Nietzsche; nesse movimento o indivíduo perde toda a consciência. Aqui verificamos que, com o vinho, o ser poético é capaz de fazer todas as peripécias que antes não fazia. Santos (1983) no ensaio *Poesia e história* estende a discussão:

A vontade do vinho seria uma piada, e produziria no leitor a gargalhada da comédia, caso o poeta não vivesse atenção do *sonho*. O herói carnavalesco, agora, quer o vinho porque resta sempre o que comemorar; ele quer o vinho porque o mundo é o lugar do *esquartejamento*, e a única forma de compensação é a embriaguês [...] (SANTOS, 1983, p. 108).

A passagem acima comprova o impacto do vinho sobre a persona. A bebida libera o desejo de possuir não um amor pacato, mas um amor libertino, até porque nesta festa “Bacanal” não há lugar para a contenção nem tão pouco amores singelos. Nessa Bacanal, há uma entrega à embriaguês, aos amores, à vida sem restrições. O verso “o vinho que é o meu fraco” nos dá ainda outra possibilidade de interpretação. No capítulo inicial colocou-se que o vinho constitui um verdadeiro veneno para o indivíduo tuberculoso, como no estudo estamos considerando vida e obra, para o homem/poeta bandeiriano o vinho será uma bebida perigosa. Porém será essa bebida que fará esquecer as amarguras. Por meio dela poderá usufruir dos prazeres e assim nesse poema como também no “Vou-me embora para Pasárgada”, tudo será permitido.

A lua, símbolo do amor, do feminino, do desejo, na sexta estrofe, é posta como uma alfange²³ reluzente, guardando o significado de espada, porém no poema devido o desejo posto nas estrofes iniciais mobilizado pelo poder do vinho, o homem poético não consegue domar, fato esse que o induz a “degolar a nuca nua”. O vinho retira dele o cuidado exigido.

Na última estrofe evoca a “Lira etérea”. A lira, instrumento de solo do mundo grego, aqui é chamada de etérea. O significado de etérea remete dentre outro ao éter. Assim podemos dizer que é um som que embriaga, incita. Através dos gritos estridentes “Evoé” há o desejo de entrega à libertinagem. Quando o sujeito lírico, na estrofe

²³ Tipo de espada utilizada pelos agricultores para ceifar e cortar erva. É uma espada de uma lâmina na extremidade de um cabo de madeira ou metálico, característica essa que requer cuidados.

anterior, declarava que os versos eram também objeto de seu desejo, não se referia a simples versos, mas aos que remetiam aos prazeres mais orgíacos e mais uma vez evoca a deusa do amor . O fechamento do poema com essa evocação intensifica o intento posto no título, a base de vinho, bebida afrodisíaca, risos aos excessos e sexualidade se realiza a bacanal. Ao longo das estrofes vão se intercalando as invocações a Baco (1ª e 4ª estrofe), a Momo (2ª e 5ª estrofe), a Vênus (3ª e 4ª estrofe), tais repetições além de darem sonoridade aos poemas marcam o querer insaciável do ser lírico na tentativa de obter prazer. Poderíamos dizer que assim como Pasárgada, Bacanal constitui também um poema da liberdade, do desejo.

Dentre as inúmeras doenças que marcaram o século XIX, a tuberculose se constituiu como um verdadeiro estigma. O poema autobiográfico “Pneumotórax,” presente no livro *Libertinagem*, é um exemplo nítido do impacto dessa doença sobre o indivíduo. A dura comprovação da impossibilidade de cura leva o poeta a procurar a libertação através de um humor “pungente”.

O termo pneumotórax remete ao tratamento considerado mais eficiente da época para a cura da tuberculose, porém nem a ele o poeta poderia recorrer e foi diante desta constatação que surgiu o referido poema. A medicina, a partir da década de 20, passou a utilizar outras técnicas na luta contra a enfermidade, embora considerado para época eficaz eram caros e dependendo do avanço da doença não resolvia ,como o caso do pneumotórax. A leitura do poema nos permite verificar que Manuel Bandeira tem um saber acumulado sobre o mal que lhe acomete. No poema “Pneumotórax”, chamado pelos críticos da obra de Manuel Bandeira de poema piada²⁴, herança dos ideais modernistas, a menção a enfermidade não é feita por meio de metáforas como nos poemas que tratam da doença, aqui a enfermidade é nomeada sem nenhuma máscara.

Na primeira estrofe, já temos a apresentação dos sintomas típicos do indivíduo tuberculoso (febre, hemoptise, dispnéia, suores noturnos), tais sintomas mostram o avanço da tuberculose, identificando-a como tuberculose pulmonar. A disposição dos sintomas nos permite elaborar o diagrama nosográfico proposto por Dahlke.

Dahlke (1996), em *Doença como símbolo - Pequena Enciclopédia de Psicossomática* defende que o conhecimento da enfermidade é um meio basilar para alcançar a cura ou aprender a conviver com ela. O autor entende a doença como um

²⁴ O poema mencionado a título de exemplo como assinala Junqueira se enquadra nessa tipologia por apresentar um humor “áspero, cáustico e amargo” e não induzir ao riso, mas a capacidade de ironizar a situação particular.

corpo agredido envolto em sombras e o desvelar dessas sombras é um meio para compreendê-la. Assim o autor propõe o diagrama nosográfico associado à psicossomática como forma de desmistificar essas sombras, tal modelo permite o indivíduo buscar compreender o que lhe acomete, prevenir e buscar os tratamentos adequados, sendo assim mesmo que alguns médicos não concordem, a relação corpo e alma são desde tempos imemoriais usados para restabelecer o equilíbrio ou a saúde. Ao voltar nossa atenção para o poema percebemos que Manuel Bandeira registra com veemência o impacto da tuberculose sobre o indivíduo mostrando seus reais sintomas e efeitos.

De acordo com Dahlke, o diagrama nosográfico fornece quatro passos para compreensão das enfermidades. O significado da região afetada, órgão afetado e sua simbologia, problema fundamental, consultam. A remissão, uma das divisões do diagrama possibilita a entrada do tema do consciente, permitindo encontrar outro plano redentor. Considerando as colocações de Dahlke, o quadro abaixo apresenta o diagrama do indivíduo tuberculoso através das doenças presentes nos versos iniciais:

DIAGRAMA DA TUBERCULOSE	FEBRE	HEMOPTISE	DISPNÉIA
PLANO CORPORAL	Todo o organismo	Atinge o pulmão, visto como força vital	Atinge o caminho da respiração – o pulmão afetando o contato, a comunicação, a liberdade
SINTOMÁTICO	Conflito generalizado que envolve o ser	Grave ameaça à vida	Respirar com dificuldade
TERAPÊUTICO	Procurar alimentar o entusiasmo	Reflexão sobre a perda da força vital	Ter consciência das próprias possibilidades

Um dado interessante é que os sintomas não estão presentes apenas em um momento, mas fazem parte de sua vida “... A vida inteira que podia ter sido e que não foi...” Tal constatação pode ser explicada pelo fato de que nessa época ainda não existia cura para a doença, o indivíduo teria que se sujeitar a uma série de restrições, por isso o homem poético faz essa colocação. As repetições dos verbos servem para enfatizar o impacto da doença (tosse, tosse, tosse) assim como esses verbos, as reticências indicam a lentidão da respiração.

Para fazer referências às nosografias, Dahlker usa a metáfora do realojamento, na sua ótica, o diagrama permite o indivíduo “tomar posse da casa do corpo, viver

conscientemente em todos os seus quartos, membros e órgãos” (DAHLKE, 1996, p.26). Dessa forma o sujeito é conclamado a conhecer e entender a doença, buscar a representação da enfermidade “ver a doença como álibi e rota de fuga e, para todos os efeitos, em seu caráter de desafio é algo que poderia ajudar. Aquele que aceita o desafio é protegido pelo destino” (DAHLKE, 1996, p.28). Diante dessas colocações podemos dizer que a segunda estrofe é construída na busca desse intento.

Nos primeiros versos, observa-se o procedimento para a identificação do estágio da enfermidade do qual é exposto o seguinte diagnóstico “O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.” Tal estágio assinala a impossibilidade da realização do pneumotórax, o qual constituía o único meio de recuperação, porém dependendo do avanço da doença não resolveria.

Consciente de que nem o pneumotórax resolverá o problema, a persona não lastima, mas brinca da própria condição “Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” ele vê no humor um meio de se libertar do mau destino. Dahlke ao fazer uma interpretação psicossomática da tuberculose aponta como fonte do problema o contato, a comunicação e a liberdade e propõe como possibilidades de tratamento a redução da comunicação, a entrada do sujeito numa reflexão consigo mesmo, bem como a busca incessante de um plano redentor (cf.diagrama do indivíduo tuberculoso). O verso assinala não só uma reflexão do sujeito diante da enfermidade como também a busca de um plano redentor que se dá pela recorrência ao humor.

A atitude humorística diante do trágico serve como um exemplo da remissão. E reafirma as colocações de Freud ao declarar que o humor visto como um dos mais altos processos defensivos “desdenha retirar da atenção consciente o conteúdo ideacional que porta o afeto doloroso, tal como o faz a repressão, e assim domina o automatismo da defesa” (FREUD, 1905, p.152). É consonante a opinião dos críticos ao definir este verso como verso burlesco, o qual instala o humor que induz não ao riso, mas a capacidade de brincar com o trágico. Pontiero, ao comentar a presença do humor nesse poema declara:

A surpreendente mudança de estado de espírito registrada no verso final do poema traz ao pensamento o efeito purificante do ritmo de ‘jazz-band’, já notado em ‘Não sei dançar,’ onde o poeta rejeita uma vida de desastres particulares, com uma afirmação sucinta e deturpada que sacode o leitor com sua irreverência ilusória e indiferença aparente [...] (PONTIERO, 1986, p. 117).

Portanto, não há mais espaço para os queixumes; é preciso encontrar um meio para encarar tão dura realidade. O humor amargo, corrosivo, ríspido presente neste poema é transposto para o poema “Não sei dançar”.

O poema “Não sei dançar,” também de *Libertinagem* indica desde o título uma nota do humor que irá permear todo o poema, uma vez que o eu - lírico afirma não saber dançar e se fazer presente num ambiente onde os indivíduos procuram a diversão principalmente através da dança .

Uma possível explicação poderia estar associada aos benefícios proporcionados pela dança, tais como: sensação de alívio, alegria. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 319-320), a dança é uma celebração, uma linguagem além das palavras, que tem, entre outras simbologias, o significado de libertação. Para os autores, “todas as danças, populares ou eruditas, elaboradas ou de improvisação, individuais ou coletivas [...] buscam uma libertação no êxtase [...] seu ritmo representa a escala pela qual se realiza e completa a libertação”. Considerando essa simbologia da dança, e associando essa informação com os primeiros versos, percebemos que o ser lírico, ao buscar essa “liberdade”, ao contrário de outros que tomam éter ou cocaína, tomava tristeza, mas agora, toma alegria.

Segundo Pontiero, a atitude humorística de Manuel Bandeira herdada dos modernistas se faz presente nos poemas a partir dos títulos que se revelam ambíguos e provocativos, relacionados com a ideia posta no corpo do poema. O humor presente nesse poema como nos demais não conduz ao riso, mas como afirma Ponteiro é permeado de superioridade e indiferença frente à realidade madrasta.

O ser poético segue seu intento afirmando ter todos os motivos, menos um, de ser triste, no entanto, ele parece não querer fazer uma longa queixa lamuriosa, na qual expõe todos os motivos de suas amarguras; ele quer a alegria. Ele chega, até mesmo, a criticar, nos versos seguintes, as figuras de Henri Frédéric Amiel (verso 5), poeta e filósofo suíço do século XIX que teve como principal obra um *Diário Íntimo*, e Maria Bashkirtseff (verso 6), pintora ucraniana, também do século XIX, a qual também teve publicado seu diário íntimo que causou escândalo, quando publicado postumamente.

Ao criticar tais figuras, o sujeito lírico parece apontar para uma desaprovação dos lamentos pessoais na arte. No entanto, ele também faz uma pequena autobiografia:

Sim já perdi pai, mãe, irmãos,
Perdi a saúde também
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do Jazz-band.

Vemos então que sua realidade é dura e tomar alegria está associado possivelmente à libertação dessa realidade. Possível fuga? Talvez... A estrofe acentua o tom confessional que permeia a obra de Manuel Bandeira, relacionada à temática da doença. Pontiero tece algumas considerações que auxilia na compreensão dessa estrofe. Diz o crítico:

Aqui vemos o poeta confrontando o absurdo da existência e afogando sua mágoa numa torrente de observações cínicas, mas ecos de trágicas percepções e tristezas genuínas também se movem na superfície dessas incongruências, trairdo a presença de um nível de experiência mais profundo e significativo sob o aspecto de incoerência (PONTIERO, 1986, p.109).

O último verso da estrofe constitui, ainda segundo Pontiero, uma atitude burlesca frente às contenções da realidade, a nova atitude diante do sofrimento agora não será a de profunda tristeza como apontamos inicialmente, mas uma tentativa de superação ou pelo menos de alívio. Sentir o rito do jazz-band será uma forma humorística de negação das limitações. Assim como no poema “Bacanal” a alegria é procurada na festa de libertação e excesso. Por isso enquanto os outros participantes procuram diversão inalando éter e cocaína, o sujeito lírico procura, na observação da festa, tomar alegria. A expressão “tomo alegria” que aparece na primeira estrofe é reiterada nas estrofes (3ª e 7ª) e sua ideia permeia todo o poema. Essa expressão irá se fazer presente ao longo da poética bandeiriana. Sobre a reiteração dessa expressão, diz Holanda:

Daí por diante essa simples palavra – alegria vai conjugar-se muitas vezes ao constante intento de superar a própria situação particular. Intento equivoco, sem duvida, e ilusório, pois que a alegria não há de significar ,nesse caso,mais do que posição provisória e passageira – ocasional refúgio,embriaguez,delírio,êxtase, avesso de desengano (HOLANDA,1980,p.149).

Embora sendo alegria passageira é no baile de terça - feira gorda que ele deseja estar.O seu intento maior é tomar alegria,sentir momento de felicidade .O anseio por ser feliz é , segundo Santo Agostinho ,o desejo de todos., escreve o filósofo no capítulo intitulado “A memória do que nunca tivemos”:

Se perguntarmos a dois homens se querem alistar-se no exército, talvez um responda que sim o outro que não. Mas, perguntemos se desejam ser felizes, e ambos responderão que sim, sem nenhuma hesitação.

E desejando um engajar-se, e o outro não, têm ambos a mesma finalidade: ser felizes. Um gosta disto, outro daquilo, mas ambos concordam em ser felizes, como seria unânime a resposta afirmativa a quem lhes perguntasse se querem estar alegres. Essa alegria é o que eles chamam de felicidade. E ainda que um siga por um caminho e outro por outro, a finalidade de todos é uma só: a alegria. Como a alegria é um sentimento do qual todos temos experiência, a encontramos em nossa memória, e a reconhecemos ao ouvir pronunciar a palavra felicidade (AGOSTINHO, p.102).

Se o intento é tomar alegria não importa o ambiente nem tampouco os participantes todos buscam diversão neste rito aglutinador de amor erótico, ritmo contagiante, substância alucinantes. A partir da quarta estrofe o sujeito lírico segue fazendo suas reflexões irônicas e violetas na atitude de realizar seu desejo.

De acordo com Borges Filho, os personagens se relacionam com o espaço através dos gradientes sensoriais, para esse fim o aparelho sensorial apresenta receptores remotos e imediatos, os primeiros examinam o espaço de longe invocando o sentido da visão, audição e olfato; o segundo engloba o sentido do tato indicando uma maior proximidade. Em “Não sei dançar” o primeiro contato do eu poético com o espaço, o baile de terça-feira gorda não se dá por meio da dança, já que ele declara no título não saber dançar, mas sim por meio dos gradientes sensoriais.

Inicialmente há a invocação do sentido da visão²⁵ e ao longo da observação minuciosa ele vai suscitando os demais sentidos. A precisão como o ser poético vai direcionando o olhar na percepção do espaço mostra uma visão tridimensional, essa visão permite identificar sua distância com relação aos demais participantes. A concepção de olhar extrapola a ideia de ver, ele é, pois um olhar que ensina, revela enfim que faz sentir necessidade de superação. O baile se constitui como espaço acessível à visão e por essa ótica de acordo com Borges aparece sob o signo da confiança e coragem, (tomo alegria) em contrapartida quando impossibilita a visão se caracteriza como um espaço de medo e desconfiança.

O segundo sentido suscitado é o da audição. Esse grandemente invocado para se relacionar com o espaço se faz presente por meios dos ritmos do jazz, do maxixe. O barulho frenético reforça a ideia de tomar alegria, essas percepções são positivas, uma

²⁵ Sobre o sentido da visão declara Borges Filho “Entre os cinco sentidos tradicionais, destaca-se a visão. Pode-se até afirmar que o ser humano é um animal visual. A visão é o primeiro sentido através do qual entramos em contato com o mundo. É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo. Através dele, inúmeras informações o atingem, mais que pelos outros sentidos” (FILHO, 2009, P.171).

vez que faz o homem poético desejar abandonar o antigo estado de tristeza. No poema predomina a visão e a audição, posto que são gradientes que possibilitam a percepção espacial de longe. Ambos estão associados, contribuindo para os sentidos e sentimentos do eu - lírico em relação ao espaço.

O olfato é outro gradiente acionado no poema permitindo a vivência sinestésica mais variada, o cheiro evoca desejos, lembranças. O paladar, na concepção de Borges proporciona a percepção do espaço por via conotativa e maravilhoso, no poema há a permanência da conotatividade reforçada pelas expressões “tomar éter”, “tomar cocaína”, “tomar tristeza”, “tomar e alegria”. A expressão tomar tristeza remete a tempo e espaço de desconforto, medo, tristeza, reforçado a negatividade, já tomar alegria indica um espaço de possibilidades, ou seja, positivo. Embora predominando o sentido da visão e audição, há a união dos demais sentidos. Confirmando as colocações de Borges ao declarar que “unidos esses sentidos esclarecem aquele espaço e revelam sua essência”. É o grande desejo do sujeito lírico de romper com a realidade, de querer diversão apesar da limitação posta por não saber dançar que revela conotações variadas.

Borges, ao afirmar que o sentido da visão consegue captar o espaço nos faz lembrar as distâncias íntima, pessoal, social e pública elaborada por Hall para a caracterização dos personagens e a percepção espacial.

Com relação às distâncias apontadas por Hall, temos no poema a presença de três distâncias que sobrepõem às demais. Primeiro a íntima – distância do corpo a corpo, da luta do amor marcada pelo contato entre os participantes. A título de exemplo os pares formados pela arrumadeira e o ex-prefeito. A essa distância, além do visual, dá para suscitar outros sentidos como olfato, audição, tato.

A segunda distância presente é a pessoal, corresponde a distância estabelecida pelo sujeito lírico. Como ele se detém a observar o baile poderíamos compará-lo ao *flanêur*²⁶. Diferente do *flanêur* de Massagli, o de Bandeira só observa. Ao se deparar no baile de terça- feira gorda esse *flanêur* procura desvelar a alegria dos participantes e afirmar o seu motivo de também participar mesmo não sabendo dançar. O sujeito lírico mantém até o final do poema a distância pessoal, a essa distância o campo visual é mais definido. A distância social é mantida pela filha do usineiro que olha com desdém para a dançarina, esse olhar reforça o sentido de denominação proposta por essa distância.

²⁶ Sobre a representação do *flanêur* ver MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o *flanêur* no conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe. In. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 12 (Jun. 2008, p – 1-170).

A disposição do poema permite a elaboração do quadro a seguir, tomando como base o gráfico exposto por Edina Arantes da Silva²⁷, ao relacionar os sentidos e os espaços:

Traços sensoriais	Espaço de libertação
	Baile de terça - feira gorda
Visuais	Misturas, cores, sensualidade, aberto, claro
Tácteis	Toque através da dança
Auditivas	Ritmos frenéticos: maxixe, jazz

Apesar de não saber dançar é no baile que ele deseja estar. Ambiente que ele ironiza ao comentar sobre a mistura excelente de chás e do par formado pela arrumadeira e pelo prefeito. “Tão Brasil”, como afirma no verso 16. A brasilidade do ambiente é ainda destacada nas duas últimas estrofes, nas quais o homem poético observa atento as “misturas” que acontecem nesse ambiente: o japonês que dança maxixe²⁸, a presença da filha do usineiro e a “crioula imoral”. Misturas mais aparentes que reais, uma vez que a filha do usineiro olha com repugnância para dançarina crioula. Tais misturas apontam para quebra da hierarquia no baile, aqui não importa a personalidade, a permanência da identidade. O que está em jogo é a busca de prazeres. A reiteração da expressão “Tão Brasil” assinala ainda a sensualidade da mulher refletida no olhar e no corpo. É justamente essa sensualidade que se busca para esquecer por alguns momentos até mesmo as contradições, as provocações da realidade.

Vemos na obra bandeiriana, a percepção das contradições brasileiras, pois é verdade que, se de um lado, temos no país a mistura de raças, por outro, sobrevive o preconceito. O salão representa o país com suas misturas e preconceitos. No ambiente, o eu - lírico também está atento ao fato de que, apesar das figuras de políticos, não há lembrança de política, da malária, das moléstias, apenas festa.

Diante dessa realidade, ele apenas toma alegria. Parece não haver o que fazer mesmo; melhor tomar alegria que voltar a tomar tristeza. O anseio de tomar alegria de

²⁷ In: BARBOSA, Sidney; FILHO, Ozires Borges. *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

²⁸ O maxixe tal como as demais danças era percebido como dança obscena.

forma rápida estaria associada ao fim do baile, vimos nas estrofes iniciais que ele delimita a terça - feira gorda e sabe que no dia seguinte tudo se acaba ,seria o fim do sonho ,de tomar alegria e voltar à realidade,a qual afirma no segundo verso “eu já tomei tristeza”. Por fim, enquanto os outros participantes se deixam envolver pelo éter, cocaína, sensualidade, dança, música, canto sedutor e prolongado da sereia e do jazz, o sujeito lírico insiste em dizer “eu tomo alegria”

No entanto, apesar de parecer fechada a compreensão do poema, acreditamos que podemos fazer uma ponte entre o “não saber dançar” a que o ser lírico se refere com a própria criação poética iniciada por Bandeira a partir de *Libertinagem*. Sabemos que foi nessa obra que o poeta passou a usar com mais liberdade as palavras insurgindo-se assim como a primeira obra em que as características modernistas são mais visíveis. Considerando isso, podemos pensar na dança como representando a poesia tradicional, com suas regras, seus ritmos fixos e rimas pré - estabelecidas, estética que o poeta rejeita em *Libertinagem* preferindo ir contra o verso tradicional e decidindo inovar esteticamente. Não saber dançar estaria, dessa maneira, associado à fuga dos padrões, o eu poético não sabe “dançar conforme a música” fugindo dos padrões já estabelecidos na poesia brasileira.

O desejo de libertação pelo humor é transposto para o poema “Belo”, presente na obra *Belo belo*, livro em que ainda vigoram poemas permeados por momentos de evasão e fuga, mas que segundo Pontiero apresenta um “humor descontraído e livre”.

Temos já no título do poema a expressão de uma ideia positiva que nos remete a perguntar se o poema seria um hino à beleza. Trataria o texto daquilo que o poeta julga ser o belo mais belo? É essa mesma expressão que inicia a primeira estrofe na qual, além da repetição do título, fica clara a presença de um possível interlocutor, como sugere a expressão “Minha bela”. A persona então se reporta a alguém, uma figura feminina a quem confessa no verso segundo que tem tudo, expressão que, mais uma vez, nos leva a imaginar que o poema trará à baila algo positivo, agradável, talvez a expressão da grande detenção de bens, sejam materiais ou não, que o homem poético possui e que deseja compartilhar com a “sua Bela”. Tal perspectiva é, no entanto, quebrada ainda no segundo verso quando nos deparamos com o complemento “que não quero”, ou seja, o tudo que o ser lírico tem é, na verdade, tudo aquilo que ele não quer.

No terceiro verso, temos a afirmação contrária: “não tenho nada”, o que não se apresenta como uma simples afirmação de ser desprovido de bens (sejam materiais,

intelectuais, espirituais, etc.), mas algo maior, pois como se depreende posteriormente, o eu - lírico não tem, na verdade, nada do que quer.

- a) “A solidão dos píncaros” (verso 7): possivelmente ligado ao desejo de grandeza, pois não é qualquer solidão que ele deseja, mas a dos píncaros, dos lugares elevados, acima dos demais;
- b) “A água da fonte escondida” (verso 8): referência ao desejo de saciar a sede. O sujeito lírico deseja se saborear com a água, não uma simples água, mas a “da fonte escondida”, ou seja, uma água especial, nunca antes oferecida, nunca antes exposta aos olhos alheios. Ele quer o melhor, quer algo maior, sua enorme sede só pode ser saciada com uma água especial, totalmente virgem, intocada, pronta a ser degustada apenas por ele;
- c) “A rosa que floresceu sobre a escarpa inacessível” (versos 9 e 10): expressão que pode se referir no momento certo de ser colhido, sugado, desfrutado, ou seja, a rosa é aquela que floresceu: não é o botão, muito menos a rosa já murcha, ele quer exatamente a rosa desabrochada, no momento exato de ser colhida, mais que isso, o ser lírico quer a rosa que floresceu “sobre a escarpa inacessível”, ou seja, nascida numa ladeira íngreme, de difícil acesso, a rosa intocada, assim como a água do verso anterior, jamais vista por olhos alheios. Considerando que em nossa cultura a rosa é metáfora intensamente utilizada para se referir ao feminino, o poema permite a associação da “rosa que floresce sobre a escarpa inacessível” à ideia da mulher virgem em fase propícia ao início do desfrute das relações amorosas/sexuais;
- d) “A luz da primeira estrela piscando no lusco-fusco” (versos 11 e 12): Convém explicar que o termo lusco-fusco significa etimologicamente, escuro. Trata-se de um substantivo masculino que tem como sinônimos "anoitecer", "a hora do crepúsculo vespertino" (o que é extraordinariamente importante, na medida em que se conclui assim que há dois lusco-fuscos e não apenas um) e "dilúculo", belo momento em que,

no alvorecer, o sol vai clareando progressivamente, até que o sol apareça definitivamente. Em sentido figurativo, lusco-fusco pode também ser referido como "meia claridade".

É pertinente observar que no lusco-fusco acontecem certos fenômenos estranhos, imperceptíveis à esmagadora maioria das pessoas. Por exemplo, diz-se (e há quem garanta comprovação científica) que as formigas invertem o sentido da sua laboriosa marcha durante o lusco-fusco. Há quem afirme, inclusive, que esse fenômeno se deve ao fato de a Terra inverter o sentido da rotação sobre o seu eixo. Dados da investigação não permitem, no entanto, confirmar esta teoria. O que nos interessa diretamente, para o entendimento do poema é a importância desse momento e sua relação com o desejo do ser poético de ser luz, o que sugere que ele refere-se ao crepúsculo e não ao dilúculo. Temos, assim mais uma ideia, desejo de beleza extrema, de algo impossível de ser alcançado;

- e) “Rever Pernambuco” (verso 16): Considerando o aspecto autobiográfico da poesia bandeiriana, podemos associar o verso com a manifestação do desejo de voltar às origens, às emoções da infância, etc;
- f) “Ver Bagdá e Cusco” (verso 17): manifestação do desejo de trilhar por terras desconhecidas, rompendo fronteiras culturais, raciais, religiosas, aqui representadas pela referência a Bagdá, capital do Iraque, segunda maior cidade do sudoeste asiático, situada exatamente no centro do país, às margens do rio Tigre, tendo sido o antigo centro do mundo islâmico e a Cusco, uma das cidades mais importantes e as mais fascinantes de Peru, era o capital do império famoso dos incas, que teve um território tão grande quanto o do império romano;
- g) “O moreno de Estela, a brancura de Elisa, a saliva de Bela, as sardas de Adalgisa” (versos 19-22): referências que representam a consumação da virilidade, da vivência do amor sexual, não apenas com uma, mas com várias mulheres, pois em cada uma, uma particularidade específica o atrai;

- h) “Tanta coisa” (verso 23): a expressão sugere que o desejo do eu-lírico vai muito além do descrito nos versos anteriores, seu desejo parece infinito, impossível de descrever totalmente.

Considerando aquilo que o poeta tem, que, além de negativo (doenças, deveres civis) é muito pouco, ocupando apenas dois versos do poema, podemos afirmar que aquilo que o poeta não tem, mas deseja ardentemente, é bastante, pois ele necessita de 16 versos para descrever ainda deixa claro que desejava muito mais. No entanto, no verso 24, parece que o eu poético, tomado de um instante de crua lucidez, se esvai do sonho no qual parecia estar e “acorda”, percebendo que seu desejo só se realiza no discurso (na arte/no poema) e esse fato, decididamente, não o satisfaz, pois se mostra descontente ao afirmar: “mas basta de lero lero”, que pode ser traduzido por – “mas chega de conversa”. Com essa frase, que nos faz lembrar do interlocutor sugerido no primeiro verso (Minha Bela), o eu-lírico “joga um balde de água fria” em tudo que antes descreveu, deixando claro que tudo o que deseja não passa de sonho e, na realidade, nada existe, pois ao tirar a prova dos nove o resultado é simplesmente “zero”.

Terrível conclusão a que chega o sujeito lírico, pior ainda que a do célebre personagem machadiano Brás Cubas que, no capítulo das negativas, ao fazer um levantamento de sua vida, afirma que, mesmo diante de toda desgraça que foi sua existência, ainda conseguiu encontrar algo positivo: o fato de não ter tido filhos, não transmitindo assim a nenhuma criatura o legado da miséria humana. No caso do eu poético bandeiriano, nem isso lhe resta, até porque sua vida ainda não teve fim e ele ainda tem de conviver com esse nada que é a sua existência.

O humor descontraído, mas permeado ainda de uma melancolia é transposto para o poema em prosa²⁹ “Conto cruel”. Esse tipo de composição é também um recurso herdado por Bandeira dos ideais modernistas. No poema “Conto cruel”, presente no livro *Estrela da Manhã*, o poeta revive o momento de desencanto do filho diante da enfermidade do pai. O poema discorre sobre um homem que é acometido pela uremia e a filha procura aliviar as suas dores através dos medicamentos, fato esse que não acontece, deixando-o envolto em desespero.

²⁹ O poema em prosa é marcado pela ausência de rima, ritmo, métrica, porém não deixa de expressar emoções e sentimentos. Para uma melhor discussão sobre o assunto ver o artigo de PIRES, Antônio Donizeti. *Poema em Prosa e Modernidade Lírica*. Texto poético. Revista do GT Teoria do Texto poético, volume 04, 2007 e, o trabalho de D’ONOFRIO, Salvatore. *Conceituação do Poético*. In: O texto Literário. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

O desejo de dormir está atrelado à amenização da dor. Dormindo, ele não sentiria o impacto do infortúnio, porém o sono não vem: “... O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos... Quinze minutos... Vinte minutos... Quem disse que o sono chegava? Então ele implorou chorando...” (p. 160). As dores são tão intensas que o homem pede socorro de uma forma agonizante, ele “implora chorando”. Sua prece é dirigida ao divino “– Meu Jesus Cristinho!”, com carinho, o que pode ser visto com o diminutivo Cristinho. Essa introdução dos diminutivos, como também do sagrado no fazer poético, provém da aprendizagem materna.

No tópico (3.1) vimos que o tratamento com o sagrado constituiu uma atitude de superação, neste poema o sagrado assume outra dimensão, ele serve para instalar por meio do humor o desencanto frente o sofrimento humano. Assim ao enunciar no último verso “Mas Jesus Cristo nem se incomodou” sai de uma atmosfera de afetividade posta no verso anterior para uma dimensão irônica. Esse verso indica ainda segundo os críticos um humor que não induz ao sorriso, mas a atitude brincalhona frente à vida madrastra.

Bandeira recria na sua poesia os momentos ditos por ele mais inesquecível na entrevista concedida a Pedro Bloch fala sobre o termo Jesus Cristinho “Outra coisa que me tocou fundo foi ouvi-lo exclamar ao morrer: ‘Meu Jesus Cristinho!’ E eu conto no poema: ‘Mas Jesus Cristo nem se incomodou!’ [...]”

A nova atitude de superação através do humor nesse poema e nos demais ligados pela mesma nota, confirma, pois, os apontamentos do próprio Bandeira ao assinalar que a disponibilidade para o humor se deu em virtude de que encarar as frustrações de forma séria seria mais tortuoso .

3.4 - O sonho como estratégia de superação da amargura

O ser humano é dotado de fantasia e, quando se trata de transpor uma realidade sofrida, essa se torna uma estratégia propícia. A libertação através do sonho é outra estratégia criada por Bandeira para refutar a amargura; um exemplo nítido é o conhecidíssimo poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, presente no livro *Libertinagem*.

O poema é considerado utópico, porque o eu - lírico cria um lugar onde pode viver todos os seus desejos. Pasárgada surge como o lugar fantástico, mágico, no qual a realidade é bem diversa daquela que o ser lírico vive. Apenas “Lá,” ele consegue satisfazer seus desejos, o que nos leva a concluir que no lugar em que ele está nada

disso é possível. Nesse sentido, é impossível não fazer a ponte entre a vida e a obra e perceber a distância entre o lugar sonhado e a realidade vivida pelo poeta. Pasárgada representa inúmeras possibilidades de realização:

- amizades importantes representadas, pela figura do rei, o que indica que o seu desejo será sempre atendido ,uma vez que é amigo de uma figura tão representativa;
- a plenitude amorosa representada pela figura da “mulher que ele quer”;
- a existência é uma aventura,por motivos de saúde teve sempre que procurar conter emoções o que não ocorrerá nesse lugar imaginado;
- processo seguro de impedir concepção,esse processo o deixaria livre para poder vivenciar tudo o que lhe foi restrito por ser tuberculoso;
- tem telefone automático, além das outras possibilidades presentes nesse lugar fantástico, a menção ao telefone indica o desenvolvimento tecnológico;
- tem alcalóide à vontade, como acometido de doença no pulmão foi impedido de fazer uso de qualquer tipo de substância, porém em Pasárgada isso não é restrito;
- o gozo de uma saúde perfeita representada pela possibilidade de fazer ginástica, andar de bicicleta, montar burro brabo, subir em pau de sebo, tomar banhos de mar;
- possibilidade de satisfação dos desejos sexuais, sugerido pela menção da figura da mulher, incluindo as prostitutas .

A imagem da prostituta sempre é recorrente na poética de Bandeira, Junqueira (2003) esclarece que as prostitutas eram figuras elegantes e era comum o galanteio antes de qualquer ato sexual, no poema Bandeira fala apenas da possibilidade de namorá-las. A figura da mulher é mencionada na 1ª, 2ª, 4ª, 5ª e 6ª estrofe. Ao mencionar a figura de Joana, verso (10), poderíamos inferir que o sujeito poético estaria querendo apontá-la como vítima da imaginação que extrai prazer das alucinações e das ilusões. E assim

como Joana, ele também deseja retirar pela imaginação³⁰ a felicidade. Os versos citados permitem entrever que Pasárgada é o lugar onde a liberdade proporcionará a verdadeira libertinagem, assim como nos poemas “Bacanal”, e “Não sei dançar” almejava-se a felicidade através do som frenético do ritmo do jazz e do maxixe, da voz sibilante da sereia, dos gritos e gargalhadas. Aqui, a mistura de fantasias, mulheres, música, da voz que encanta também proporcionará uma alegria desenfreada. Percebemos que todos os poemas comungam para uma libertação através do profano, são as coisas ditas profanas que proporcionará um estado de êxtase. Pasárgada seria nessa ótica o poema dos desejos, essa característica nos direciona para as colocações de Alves quando tece discussões sobre o desejo:

Desejo pertence aos seres que se sentem privados, que não encontram prazer naquilo que o espaço e o tempo presentes lhes oferecem [...] O projeto inconsciente do ego, não importa o seu tempo e nem o seu lugar, é encontrar um mundo que possa ser amado. Há situações em que ele pode plantar flores e colher. Há outras situações, entretanto, de importância em que os objetos do seu amor só existem através da magia da imaginação e do poder milagroso da palavra (ALVES, 1981, p.18).

O desejo, a vontade constituem sentimentos que marcam a existência humana. Os filósofos defendem a ideia de que a satisfação dos desejos, de forma equilibrada, traz a felicidade. A busca da felicidade é o principal intento da vida humana, porém não somos satisfeitos, pelo todo, temos sempre uma felicidade parcial. Sobre essa verdade ou nos conformamos ou somos levados ao desencanto, desalento. As contribuições de Alves são cruciais para pensarmos no **Aqui** como lugar permeado por impossibilidade e restrições, como símbolo da ausência que instala o **Lá** – símbolo do possível, das realizações, portanto da felicidade. E assim como a necessidade do sexo e da fome, o símbolo, parafraseando Alves, responde a necessidade de viver no mundo que faça sentido. Portanto, o “Lá” simbolizado por Pasárgada representaria o mundo do possível, da felicidade.

Nóbrega (2011), ao analisar o poema também toca na questão do desejo, ele será o elo impulsionador. A autora trabalha o tema da utopia como psicologia da imaginação, inserindo-a no campo do sonho, do reencontro do homem consigo mesmo,

³⁰ O manifesto Surrealista do qual Manuel Bandeira bebe para compor sua poética traz o seguinte apontamento sobre esse conceito “[...] só a imaginação me dá conta do que pode ser, e é bastante para suspender pelo menos um instante a interdição terrível; é bastante para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar [...]”.

do desejo. Associado ao desejo, a autora coloca a esperança³¹. É no espaço do não - lugar que o ser lírico bandeiriano consegue realizar seu intento maior: ser feliz. Nóbrega para desvelar o conceito de utopia apoia-se nas discussões de Franco Júnior (1998), citando duas concepções, a primeira denominada construção e a segunda evasão. É nesta segunda acepção que assim como a autora, inserimos o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” por comportar “o princípio do prazer” e “a busca das satisfações”.

Dentre os diversos modos de ser feliz está a posse da felicidade ou a esperança da mesma. Embora o homem poético indique no verso que não é feliz não anula o conhecimento sobre ela. Se desejarmos é porque já a vivenciamos de algum modo; em outras palavras ela já reside em nossa memória, seus efeitos são purificadores. Por essa ótica se o ser lírico deseja é porque tem conhecimento sobre os efeitos sublime da felicidade. Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira ao falar da origem do nome Pasárgada reafirma nossas colocações sobre o desejo da felicidade que está em nossa memória e seu reconhecimento a partir da pronúncia do nome que remete a mesma significação. Diz o poeta:

Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de “L’ invitation ou Voyage” de Baudelaire. Mas de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo que eu não tinha feito em minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora para Pasárgada!” [...] Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo da “vida besta”. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim [...] (BANDEIRA, 1984, p.97).

Coelho (1981) reafirma que em Pasárgada “o poeta buscará pelo sonho recuperar a felicidade que a ‘vida madrasta’ não lhe quis dar”. De fato, aqui, o ser poético bandeiriano evade no espaço, buscando um lugar no qual todas as suas limitações possam ser superadas. Podemos afirmar que, apesar do tom melancólico estar presente

³¹ Desde os fundamentos bíblicos até os atuais a esperança é tida como virtude e dom. Ela guarda em sua instância tanto o poder de salvação quanto o de tornar o homem forte e inabalável. A esperança impulsiona a vida e, através dela, percebemos que nem tudo está perdido.

no poema, destacando tudo o que sua Pasárgada tem a lhe oferecer, o ser poético também deixa claro tudo o que lhe falta no espaço em que vive, sua Pasárgada representa a única possibilidade de transpor todas as desventuras, toda tristeza, até mesmo a vontade de aniquilar-se, como atestam os versos 34, 35 e 36. Portanto, é nessa terra tão idealizada que a persona realizará todos os desejos.

Pelo imaginário há, portanto, o regresso ao mundo da confiança. No mesmo Itinerário, Bandeira fala do seu apreço pelo poema:

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e a promessa de minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e ‘não como forma imperfeita neste mundo de aparências’, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a ‘minha’ Pasárgada (BANDEIRA, 1984, p.98).

Está no pensamento de todo ser humano o desejo de romper com a realidade, principalmente quando esta é sofrida, e o poema em análise não foge a esse preceito. Poderíamos dizer que se não encontramos arma concreta para fugir do sofrimento, a única coisa que nos resta é recorrer ao imaginário. Pensar no imaginário sob essa dimensão implica considerar que, além de ele nos direcionar para o porvir, tempo do possível, das coisas possíveis, instaura o desejo da vida, dos sentimentos (CHAUÍ, 2004).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo que norteou nossa pesquisa foi o de verificar as imagens mais recorrentes na poética bandeiriana, tais como foram citadas, como possibilidades de estudo, na introdução – a da doença como fatalidade e tormento; a da doença impulsionando o desejo pela vida; ou ainda a presença dessas duas imagens se complementando na poesia.

A partir do estudo, tivemos os objetivos confirmados, pois de fato Bandeira não teve uma posição estática frente à doença. Ele caminhou de uma atitude de desespero para uma resignação e um humor, ora pungente, ora descontraído, mas sem abandonar o veio melancólico.

No primeiro capítulo, procuramos destacar que as doenças por um longo período foram envolvidas por metáforas sombrias. Dentre as inúmeras doenças imbuídas de mistificação, a tuberculose foi apresentada como enfermidade emblemática e repulsiva, aspecto esse que colaborou para alargar os preconceitos e os estigmas. Ainda neste capítulo, foi possível perceber a existência de duas representações da enfermidade, uma referente à romantização e a outra ao flagelo. Considerando a visão romantizada, ser tuberculoso correspondia à pessoa sentimentalista, requintada. A tuberculose, como posta por Sontag passou a tornar as pessoas atraentes. O encanto pela enfermidade atingiu a literatura, as artes, a moda.

No que diz respeito à representação da tuberculose como flagelo, observamos que a enfermidade se consolidou como doença dos pobres, de pessoas desregradas. A tísica se transformou numa epidemia requerendo medidas de contenção, uma vez que, além de dizimar um número significativo da população levava a exclusão e estigmatização, posto que o indivíduo após ter conseguido a cura era rotulado de ex-tuberculoso.

Na literatura e nas artes, a tuberculose como flagelo assumiu a temática principal. Muitos poetas e demais artistas passaram a registrar os sintomas, medos, e angústia de conviverem com a enfermidade que não perdoava, para alguns o único caminho para permanecerem vivos e, aceitos. Dessa forma, foi possível observar que a ação da tuberculose abarcou o plano profissional e pessoal. Percebemos ainda que, como a doença estava relacionada a diversos imaginários, exigiam práticas dolorosas e sobrenaturais. Algumas dessas práticas foram registradas pela literatura conforme destacou Montenegro. Nos registros literários também houve a inter-relação entre

médicos, pais -de -santo, curandeiros e pretos velhos. Na luta contra a enfermidade os esforços do paciente foi essencial para o processo de cura e, em último caso, a única saída passou a ser a aceitação. Essas primeiras apreciações foram necessárias para considerarmos que Manuel Bandeira transpôs para a poesia a imagem da tuberculose como fatalidade e tormento. Sua literatura passou a registrar com acuidade os dramas e as frustrações de ser acometido pela velha dama branca.

No segundo capítulo, nosso interesse foi mostrar que diante das imagens da tísica como fatalidade e tormento encontrava-se um eu - lírico bandeiriano envolto numa atmosfera ressentida e melancólica. À luz da semiótica das paixões procuramos apresentar o ressentimento como constelação de afetos. Vimos que o termo foi caracterizado como paixão complexa por admitir distintos estados da alma, o ressentido traz à tona os queixumes e acusações, colocando-se em condição de vítima. O ressentimento nos poemas estudados apresentou traços negativos, desencadeando outros afetos de conotação negativa como mágoa, rancor, tormento, desesperança, desalento desencanto.

O estudo dos poemas permitiu observar todas as características do sujeito ressentido, tais como: recusa ativa em aceitar uma perda, não vivência do momento, lembrança triste, posição de vítima, racionalidade, memória doente, queixas como mecanismo de defesa, anulação da resignação, envolto num movimento subjetivo “pobre de mim”. Na tentativa frustrada de obtenção da cura, visualizamos que o ser poético foi marcado pela espera tensa, fato esse que contribuiu para reiteração dos afetos indesejáveis.

A natureza com seus elementos adquirem na poética bandeiriana imagens significativas, notamos no decorrer do estudo que o poeta as utiliza para refletir sobre o ressentimento e a gama de afetos a ele relacionado.

No tocante a atitude melancólica, outra posição do poeta diante a enfermidade foi possível de ser identificada nos poemas “Ruço”, “Murmúrio d’água”, “Andorinha”, “Epílogo”, “A Fina, a doce ferida”, “Madrigal melancólico”, “Carinho triste”. Aqui, os elementos da natureza também foram evocados para fazer uma reflexão sobre a existência sofrida. Nos primeiros poemas, a natureza com seus subtemas serviram como canais para expressão dos afetos melancólicos. A junção dos elementos trouxe lembranças amargas e apontaram para condição de homem e poeta doente. Em alguns momentos foi possível perceber que o devaneio da natureza proporcionou repouso ao corpo e alma.

Apoiados nas considerações de Sontag, ao afirmar que por um período significativo a tísica e a melancolia foram percebidas como sinônimos da morte elaboramos a equação melancolia = tristeza = tuberculose = morte. A melancolia na escrita bandeirina foi percebida como uma dor proveniente da enfermidade. Assim, Manuel Bandeira foi em toda dimensão, um homem e poeta melancólico e soube de uma forma particular falar da “dor que não deve ser dita”. Mostrou que a linguagem poética é capaz de desvelar os mais diversos estados de alma.

No terceiro e último capítulo, nosso foco privilegiou as estratégias de superação das amarguras. Compreendemos que a doença assumiu outra dimensão, ela impulsionou o desejo pela vida. Inicialmente nos ativemos no desejo de superação através do sagrado. Nos poemas (Oração no saco de Mangaratiba, Oração a Santa Teresinha do Menino Jesus, Oração a Nossa Senhora da Boa Morte, Oração a Santa Teresa) foi possível apreender que as imagens das santas serviram para o sujeito lírico fazer uma reflexão sobre sua condição humana recorrendo às santas protetoras para obter possíveis graças: alívio, cura, consolação, aceitação.

A superação por meio do sagrado foi observada também no poema “Contrição”; nesse poema, a persona se apresentou também envolto numa resignação cristã, como elemento essencial para superação dos males. O clamor na urgência foi usado para reflexão sobre as dores humanas. No poema “Gesso” constatamos que o poeta elegeu uma estátua de gesso como mediação, uma vez que o poema funcionou como um verdadeiro ato de resignação cristã e, só um ser resignado encara o sofrimento como ensinamento.

Somos conhecedores de que na demissão religiosa, a resignação é percebida como sagrada. Assim como no poema “Gesso”, o poema “Renúncia” apresentou uma atitude de resignação – o seu estudo nos permitiu comprovar que a dor foi vista como meio de amadurecimento. O processo de encarar a dor no referido poema culminou para um processo de afirmação da vida. Esses preceitos também foram observados nos poemas “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” e “Soneto inglês nº 2”.

O desejo de integração no mundo através do humor, outra estratégia de enfretamento da enfermidade, surgiu a partir do livro *Carnaval*. O estudo do poema “Bacanal” permitiu observar que a tendência a entregar aos excessos soou como uma atitude terapêutica frente ao sofrimento, ante aquele que se entregava ao ressentimento e a melancolia, passou a almejar diversão. O humor pungente percebido nesse poema foi transferido para os poemas “Pneumotórax”, e “Não sei dançar”, de *Libertinagem*.

O humor como visto, induziu não ao riso, mas a um teor terapêutico frente à adversidade trágica. Um dado interessante observado foi que, mesmo buscando a superação, ainda persistiu uma melancolia, porém mais serena. O poema “Belo belo,” da obra *Belo belo*, também trouxe uma nota do humor descontraído. De modo geral, o humor presente em todos os poemas serviu para aliviar os diversos estados de espírito conturbados.

A recorrência ao sonho foi outra estratégia utilizada para superação; a utopia no poema “Vou-me embora pra Pasárgada” caminhou para a revelação do mundo do possível, das coisas possíveis. O poema supracitado serviu como um canal exemplar, Pasárgada representou para o poeta a cidade perfeita, onde todos os seus desejos se realizariam, lá ele poderia não só ser amigo do rei, mas também o próprio rei.

Afirmamos ao longo de nossa pesquisa que Manuel Bandeira por um longo período participou do reino dos doentes poetizando sua biografia inserindo, as dores e os estigmas de ser acometido pela tuberculose. Assim, a literatura passou a ser vista como um terceiro reino, onde ele expôs o sofrimento, mas também onde passou a criar estratégias de enfrentamento para superar e aprender a conviver com a dor. Assim como bem afirmou Dahlke, viu a doença como um álibi e foi protegido, uma vez que conseguiu por meio da humildade, da paciência e do repouso a cura da enfermidade.

Em suma, nosso estudo permitiu verificar que em Bandeira não houve afastamento entre o poeta e o sentimento; o aparecimento da tuberculose o fez enveredar pelo campo da poesia e a mesma passou a servir como consolo, verdadeiro remédio; através dela, pôde vivenciar tudo aquilo que a doença restringiu. É importante realizar esta pesquisa, em primeiro lugar pela qualidade indiscutível da obra poética de Manuel Bandeira; em segundo lugar, embora saibamos que a temática da doença atravessa a obra do autor em estudo, ainda são poucas as pesquisas voltadas para tal temática. Acreditamos que nosso trabalho possa contribuir para novas fontes ou suscitar possibilidades de futuras pesquisas.

A segunda parte do poema “À maneira de... Augusto Frederico Schmidt” representa um verdadeiro hino à poesia justamente por ela ter proporcionado um efeito curador, por isso nos valem da licença poética para concluir o estudo com sua transcrição na íntegra:

Há muito o meu coração está seco,
Há muito a tristeza do abandono,

A desolação das coisas práticas
Entrou em mim, diminuindo.

Porém de repente será talvez a contemplação
De um céu noturno como mais belo não vi,
Com estrelas de um brilho incrível,
De uma pureza incalculável, incrível.

A poesia voltará de novo ao meu coração
Como a chuva caindo na terra queimada.
Como o sol clareando a tristeza das cidades,
Das ruas, dos quintais, dos tristes e doentes.

A poesia voltará de novo, única solução para mim,
Única solução para o peso dos meus desenganos,
Depois de todas as soluções terem falhado:
O amor, os seguros, a água, a borracha.

A poesia voltará de novo, consoladora e boa,
Como uma frescura de mãos santas de virgem,
Com uma bondade de heroísmos terríveis,
Com uma violência de convicções inabaláveis.

Verei fugir todas as minhas amargas queixas de repente.
Tudo me parecerá de novo exato, sólido, e reto.
A poesia restabelecerá em mim o equilíbrio perdido.
A poesia cairá em mim como um raio.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Digitação: Lúcia Maria Csernik, 2007. Disponível em [http://www. img.cancaonova.com/.../pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf](http://www.img.cancaonova.com/.../pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf). Acessado em 12/11/2011.

AIUB, Monica; NEVES, Luís Paulo. *Saúde: uma abordagem filosófica*. Artigo publicado na revista Cadernos do Centro Universitário São Camilo. São Paulo, v. 11, n. 1. P. 94-102. Jan/mar 2005.

ANSART, Pierre. *História e memória dos ressentimentos*. In. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível* (org.). 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O humilde cotidiano de Manuel Bandeira*. In. _____ Enigma e comentário. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio* – São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o conceito de François Rabelais*. Tradução de Yara Franteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora UnB, 1987.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1984.

_____. *Estrela da Vida Inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Andorinha, Andorinha*. –2.ed.– Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

_____. *Meus poemas preferidos*. São Paulo: Ediouro, 2002.

BARBOSA, Sidney; FILHO, Ozires Borges. *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Paixões e apaixonados*. In. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. –3ª ed–São Paulo: Humanitas./FLLCH/USP, 2001.

BÍBLIA. [Tradução Centro bíblico católico]. 20ªed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1999.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAYNER, Sônia (Org.). *As histórias de um sabonete*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 340-345.

BLOCH, Pedro. *Entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1989. **Disponível em** <http://www.tirodeletra.com.br/>. Acessado em 15/12/2011.

CÂMARA, Leônidas. *A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 158-181.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Reportagem Literária*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 82-87.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3.ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CARNEIRO, Luiz Orlando. *(Auto) Retrato de Manuel Bandeira*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 33-39.

CARPEAUX, Otto Maria. *Notícias sobre Manuel Bandeira*. In. BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia Brasileira (sl.) Ediouro (S.d.), p.11-19.

_____. *Modernistas*. In. BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia Brasileira (s.l.) Ediouro, (S.d.) p.122-126.

CARVALHO, Carolina de Campos e FONTES, Bárbara de Souza. *Vozes de Campos do Jordão: o período liminar de um rito de passagem*. Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p.24-34, dez. 2009. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acessado em: 29/08/11

CERVINSKIS, André. *Traços de Religiosidade em Bandeira*. A identidade do Brasil em Manuel Bandeira. – Olinda, PE: Livro Rápido, 2008.

COELHO, Joaquim Francisco. *Três livros de Manuel Bandeira*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Biopoética de Manuel Bandeira*. Recife: Editora Massangana, 1981.

_____. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro; Brasília: J. Olympio, 1982.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. -24ªed. -Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAVANETO, Júlio José. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998.

COUTO, Ribeiro. *Dois retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. *A poética da natureza na obra de Eluard e Bandeira*. São Paulo: annablame, 2000.

DAHLKE, Rudinger. *A doença como símbolo - Pequena Enciclopédia de Psicossomática*. São Paulo: Cultrix, 1996.

DANTAS, Pedro. In. BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. 1. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2002.

DUARTE, Lélia Pereira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* - São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIA Otávio de. *Estudo sobre Manuel Bandeira*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 121-133.

FERREIRA, A.B.de Holanda. *Miniaurélio do século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FIORIN, José Luiz. *Semiótica das paixões: Ressentimento*. Alfa, São Paulo 2007.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. In: Obras completas, IV vol. Trad. W.I.de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

_____. *O humor*. 1927. Disponível em [http:// www.meucci.com.br/wp-content/uploads/2010/.../Freud-O-Humor](http://www.meucci.com.br/wp-content/uploads/2010/.../Freud-O-Humor). p. Acessado em 09/11/2011

_____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Volume VIII, 1905. Disponível em http://www.cefas.com.br/publicacoes/obras_freud/freud8.pdf Acessado em 09/11/2011.

_____. *Luto e melancolia*. In: Obras completas. Edição Standard Brasileira. VOL.XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FRIAS, Ivan Miranda. *Platão—A relação corpo-alma no Timeu em função do binômio-saúde - doença*. Caderno de Atas da ANPOF, N°1, 2001.

GOFFMAN, Erving. *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. - 4.ª ed. - Rio de Janeiro: Editora LTC, 1988.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1991.

GOLDFORD, Delia Catullo. *Corpo, tempo e Envelhecimento*. Dissertação de mestrado defendida no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP em 1997 sob a orientação do prof.Dr. Renato Mezán, foi publicada pela editora do Psicólogo, 1998. Acessado em 12/09/2011.

GONÇALVES, Helen. *Peste Branca: um estudo antropológico sobre a tuberculose*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Trajatória de uma poesia*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 142-157.

JUNQUEIRA, Ivan. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
KEHL, Maria Rita. *Ressentimento: clínica psicanalítica*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2004.

KONSTAN, David. *Ressentimento—História de uma emoção*. In. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível* (org.). 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

KON, Noemi Moritz. *Psicanálise e arte*. In Freud e seu duplo; reflexão entre psicanálise e arte. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.

LEBRUN, Gérard. *O conceito de paixão*. In. CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. —São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. *Expressões do Sagrado: reflexões sobre o fenômeno religioso*. São Paulo: Saramago, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *A vida e a obra*. In. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade-2ªed*-São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Roberto de Andrade; MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; FERREIRA, Renata Rivera; TOLEDO, Maria Cristina Ferraz de. *Contágio história da prevenção das doenças transmissíveis*. São Paulo: Moderna, 1994.

MARTINS, Maria Helena. *Palavra, a pedra-de-toque da literatura e da psicanálise*. In: MASINA L, CARDONI V. *Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto; 2002. p.156-162.

MASSAGL, Sérgio Roberto. *Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão”*, de Edgar Allan Poe. In. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários* Volume 12 (Jun. 2008), p – 1-170. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letra/terrarochoa>. Acessado em 12/09/2011.

MAUSS, Maciel. *As técnicas corporais*. *Sociologia e Antropologia*, São Paulo, v.2, p.209.

- MELLO, Luiz Carlos Migliozi *Ferreira de. Sobre a semiótica das paixões*. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 8/2 2005. Acessado em 15/11/2010. Disponível em www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/3705/2979.
- MILLIET, Sérgio. *Belo belo*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 207-210.
- MONLOUBOU, Louis & F.M.Du Luit. *Dicionário bíblico universal*. – Petrópolis, RJ: Vozes; Aparecida, SP: Editora do Santuário, 1996.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1956.
- MONTENEGRO, Francisco. *O sofrimento na vida e na poesia de Manuel Bandeira*. Recife: Gráfica Vitória Industrial LTDA, 1973.
- MONTENEGRO, Tulo Hostilio. *Tuberculose e literatura: notas de pesquisa*. Rio de Janeiro: Casa do Livro, 1971.
- Mendes, Conrado Moreira. *Semiótica francesa e Estudos Culturais: possíveis articulações no campo da Ideologia*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Acessado em 20/12/2010 .Disponível em www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/.../R0281-3.pdf.
- NERY, Edson da Fonseca. *Manuel Bandeira. Poemas religiosos e alguns libertinos*. 2ª ed. rev.e ampl. – São Paulo; Cosac Naify, 2007.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. *O Nordeste como inventiva simbólica: ensaio sobre o imaginário cultural e literário*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- NOVAES, Adauto. *Por que tanta paixão?*In. CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. –São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
- NUNES, Benedito. *Carlos Drummond: a morte absoluta*. In. *Literatura e sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura/USP. São Paulo: Edu, 1996.
- OLIVEIRA, Franklin de. *O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 235-262.
- OTTO, R. *O Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- PAULA, Aloysio de. *Tuberculose*. 4. ed.Coleção SPES-3.Rio de Janeiro.1949.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2003.

POESIA, Arnaldo. *Bibliografia: Thérèse de Lisieux — Une vie d'amour; Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face*. Histoire d'une Ame. Manuscrits autobiographiques. Disponível em [http:// www.starnews2001.com.br/umavida.html](http://www.starnews2001.com.br/umavida.html). Acessado em 10/08/2011.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Tradução Terezinha de Jesus do Prado Gorlante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PÔRTO, Ângela; NASCIMENTO, Dilene R. do. *Tuberculosos e seus itinerários*. Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. 1995, vol.1, n.2, pp. 129-141. ISSN 0104-5970. doi: 10.1590/S0104-59701995000100011.

PÔRTO, Ângela. *A representação social da tuberculose: estigma e preconceito*. Revista saúde publica 2007,41(supl,1):43-49.

_____. *A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico*. Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. 2000, vol.6, n.3, pp. 523-550. ISSN 0104-5970. doi: 10.1590/S0104-59702000000400003.

_____. *Representação da tuberculose na literatura brasileira na passagem do século XIX para o XX*. Arte e saúde: desafios do olhar. -Rio de Janeiro: EPSJV, 2008.

QUEIROZ, Rosângela M.S.de. *Museu de tudo: a arquitetura da melancolia em João Cabral de Melo Neto*. In: VIANA, C. (Org.). Lendo com Freud. João Pessoa: UEPB/Idéia, 1999.

RESENDE, Jofre M de. *Tísica*. Publicado no livro Linguagem Médica, 3ª. ed, Goiânia, AB Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2004.

RIBEIRO, João. *A cinza das horas*. In BRAYNER, Sônia (Org). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.185-188.

SANTOS, Wendel. Poesia e História. In. _____ *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia UFG, 1983, p.101-113.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos tópicos: a melancolia européia chega ao Brasil* – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Da Bíblia à psicanálise: saúde, doença e medicina na cultura judaica*. Rio de Janeiro, 1999.

SENNA, Homero. *Viagem a Pasárgada*. In BRAYNER, Sônia (Org). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.60-75.

SILVA, Eli Brandão da. *O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico*. In. SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). *Literatura e estudos culturais*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível* (org.). 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 453-465.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 3. ed. Petrópolis; Brasília: INL, 1976.

_____. *A Bandeira de Bandeira*. In. BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 301-308.

VILLARI, Rafael Andrés. *Literatura e psicanálise. Ernesto Sábato e a melancolia*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

VIANA, Chico. *Melancolia: sentido e forma*. In: _____ (org.) *O rosto escuro de narciso. João Pessoa: Idéia, 2004*.

WEBER, Beatriz Teixeira. *As artes de curar: medicina, religião, magia e positivismo na república Rio-Grandense -1889/1928*. Santa Maria: Ed. Da UFSM: Bauru: EDUSC- Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.