

UM POETA LIBERTINO

A LIBERTINE POET

Manoel Francisco GUARANHA¹

RESUMO

Este trabalho investiga aspectos do Surrealismo e o reflexo de conceitos-chave do movimento em alguns poemas da obra *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira (1886-1968).

Palavras-chave: Estilo. Manuel Bandeira. *Libertinagem*. Surrealismo. Poesia Brasileira Século XX.

ABSTRACT

This work investigates aspects of Surrealism and the reflection of key concepts of the movement in some poems of Manuel Bandeira's *Libertinagem* (1930) (1886-1968).

Key words: Style. Manuel Bandeira. *Libertinagem*. Surrealism. Brazilian Poetry 20th Century.

Este trabalho tem como objetivo destacar aspectos de parte da obra de Manuel Bandeira (1886-1968) que a caracterizam como uma produção de fortes influências surrealistas ainda que não de modo programático. Para tanto, num primeiro momento, será problematizada a questão do Surrealismo, tanto do ponto de vista do seu criador, André Breton (1896-1966), quanto da perspectiva dessa corrente na literatura brasileira, bem como serão destacados certos conceitos-síntese dessa proposta vanguardista europeia. Num segundo momento, serão apresentadas leituras de poemas de Bandeira que fazem parte da obra *Libertinagem*, publicada em 1930, em que será destacada a presença dos conceitos-síntese do Surrealismo levantados anteriormente.

¹ Professor Dr. de Literatura Portuguesa e do Programa de Mestrado em Linguística Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL) e professor de Comunicação e Expressão e português da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (FATEC).

Quando se pensa nos reflexos das vanguardas europeias no Brasil, é preciso considerar que essas tendências são manifestações da cultura do Velho Mundo que as gerou e, portanto, o espaço, o contexto e as circunstâncias diversas que as engendraram, marcados pelo signo da iconoclastia, são realidades de outro continente, cuja distância em relação ao nosso não é apenas geográfica, mas cultural, por mais que “galicismos berrassem nos desertos da América”, como disse Mário de Andrade no poema “Inspiração”, de *Pauliceia desvairada*. Por isso, quando foram aclimatadas aqui, essas correntes estéticas sofreram transformações fundamentais que se processaram por acréscimo ou por supressão de suas características originais, ou ainda por fusão de elementos de todas elas numa síntese bem adequada à nossa vocação cultural sincrética, antropofágica.

Na verdade, esse sincretismo também é perceptível no ambiente europeu do início do século XX em que surgiram as vanguardas. Há movimentos que derivaram de outros, como o Surrealismo, cuja origem mais imediata está no Dadaísmo e, não fosse a brevidade que este trabalho reclama, poderíamos rastrear as origens mediatas de muitos movimentos do período, encontráveis no Romantismo e aquém.

O poeta francês Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), autor de *Ecce Homo* (1945), afirmou que o Surrealismo nasceu da costela de Dadá. Tristan Tzara (1863-1963), romeno radicado na França, um dos fundadores do Dadaísmo, disse que o Surrealismo nasceu das cinzas de Dadá. É preciso considerar ainda que, pelo fato de o Surrealismo ser o último movimento das vanguardas, oficialmente data de 1924, beneficiou-se dos experimentos das tendências anteriores: Futurismo, Cubismo, Expressionismo entre outros.

Além disso, o próprio Surrealismo pretende-se mais amplo do que um movimento artístico ou literário, considera-se uma nova forma de conhecimento. Vários surrealistas (Breton, Aragon, Artaud, Eluard entre outros) subscreveram uma declaração, em 27 de janeiro de 1925, que dizia: “nada temos a ver com a literatura; mas somos verdadeiramente capazes, quando necessário, de utilizá-la como qualquer outra pessoa.” (GOMES, 1994, p. 65). Essa recusa de adesão a uma categoria de arte já institucionalizada, a literatura, ligada à afirmação da competência para lidar com ela é reflexo do desejo de implosão dos valores utilitaristas burgueses, tanto que André Breton considerou:

O automatismo [...] não apenas como um método de expressão no plano literário e artístico, mas também o primeiro passo dado no sentido de uma revisão geral dos métodos de conhecimento (GOMES, 1994, p. 22).

A reconquista da liberdade é uma bandeira que visa combater o mundo excessivamente dominado pela lógica e resgatar o senso de mistério, de aventura, a expressão de experiências de forma sempre renovada.

Sendo assim, é paradoxal a ideia de um Surrealismo inserido em rígidos preceitos de escola ou restrito a procedimentos estilísticos específicos, principalmente quando aclimatado em outras terras, o que não nos autoriza a buscar o Surrealismo no Brasil, mas sim vestígios das propostas desse movimento pulverizados em algumas produções do século XX.

Segundo José Paulo Paes, do “Surrealismo literário no Brasil quase que se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve” (PAES, 1985, p. 99). Paes evoca a analogia entre o “quase” Surrealismo brasileiro e um episódio da Revolução de 1930. Os revolucionários vindos do Sul planejavam um ataque geral às forças militares que apoiavam Washington Luís a partir de Itararé, cidade paulista próxima ao Paraná, mas, antes que isso ocorresse, o presidente da República foi deposto, em 24 de outubro de 1930, e foi constituída uma junta provisória de governo. Por isso a Batalha de Itararé ficou conhecida como a “batalha que não houve”. Aliás, o advérbio “quase” empregado pelo crítico faz toda a diferença, pois abre espaço para uma leva de escritores que, se não praticaram o Surrealismo de maneira programática, praticaram-no de maneira inconsciente. Chamo a atenção para dois aspectos da proposição anterior: o paradoxo da primeira expressão, Surrealismo programático; e o pleonasma da segunda, Surrealismo inconsciente, que faz dela quase um trocadilho.

Analisando o primeiro aspecto, vemos que a história do Surrealismo como escola esbarrou no problema paradoxal que André Breton apontou como pedra de toque no seu “Manifesto do Surrealismo”, de 1924:

Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de super-realidade, se assim se pode chamar. É à

sua conquista que eu vou, certo de não alcançá-la, porém, muito descuidado da minha morte, para não calcular um pouco os prazeres de uma tal posse (BRETON apud TELES, 1987, p. 183).

Os Surrealistas “racharam” justamente quando um grupo tentou levar a poesia à ação: “de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de agitação social, refletindo por certo os ecos da revolução comunista de 1917.” (TELES, 1987, p. 172). Ao julgar que a arte autêntica seria aquela posta a serviço da revolução, o “Segundo Manifesto Surrealista”, de Breton, datado de 1930, separa os surrealistas entre comunistas e não comunistas. Isso mostra que o movimento, em sua essência de “automatismo psíquico puro”, ligado ao sonho, à imaginação, ao maravilhoso e à liberdade integral da razão, em última instância, é refratário ao engajamento e ao pragmatismo.

Daí a validade da segunda expressão, Surrealismo inconsciente, que, apesar do caráter pleonástico que possui, e talvez por isso mesmo, reveste-se de maior plausibilidade: o Surrealismo, em sua essência, só pode ser praticado se não for pensado. Nesse viés, o próprio José Paulo Paes, em seu artigo “O Surrealismo na literatura brasileira”, aponta dois movimentos: o “oficial e histórico”, o de Breton, ao lado de outro, “difuso, oficioso, sem doutrina ou preceptística claramente definida, mas nem por isso menos atuante enquanto espírito de época” (PAES, 1985, p. 100). Este último surge como necessidade de determinadas épocas de explorar as regiões mais profundas do inconsciente e nesta ampla perspectiva vamos encontrar suas raízes em composições medievais francesas, as *fatras* ou *mixóridas*, escritas em verso “nas quais a confusão produzia absurdos cômicos.” (PAES, 1985, p. 101). O crítico aponta, ainda, Augusto dos Anjos como nosso “páleo-surrealista”, poeta em que:

A alucinação ou delírio – estado de ânimo propício aos afloramentos do inconsciente deliberadamente buscados pelo oficiante surrealista – é invocada como álibi para a ilogicidade das enumerações caóticas (PAES, 1985, p. 102).

Paes afirma, convergindo com nosso objetivo de refletir sobre a aclimatação do Surrealismo no Brasil, que a França bem comportada e cartesiana admite tais movimentos que subvertem a razão como uma terapia de choque ao espírito que a preside. Já no Brasil, que desde sempre foi um

país surrealista a partir da perspectiva do Velho Mundo, não faria muito sentido uma escola surrealista como instrumento de confronto com as instituições culturais.

Feitas essas observações, é necessário discutir as ideias do Surrealismo, expostas por Breton no seu manifesto de 1924, associando-as a textos de um autor brasileiro que, embora não professe o credo bretoniano de modo ortodoxo, utiliza em suas composições procedimentos surrealistas: Manuel Bandeira.

Embora o assunto seja complexo, torna-se necessário, pela extensão a que se propõe este trabalho, sintetizar o Surrealismo por meio de alguns conceitos-chave: valorização da liberdade, do sonho, do maravilhoso, da poesia, da loucura e da imaginação, que ocorrem simultaneamente no processo de construção literária como formas de apreensão e comunicação dos conteúdos do inconsciente. Breton inicia seu Manifesto reivindicando a liberdade, que é uma insurreição contra o Realismo, movimento fortemente alicerçado no pensamento positivista:

A atitude realista, inspirada no positivismo, de Santo Tomás a Anatole France, tem a meu ver o ar hostil a todo impulso intelectual e moral. Tenho horror a ela, pois é feita de mediocridade, de ódio e de suficiência sem atrativo (BRETON apud TELES, 1987, p. 176).

O pensamento positivo, “o reinado da lógica”, calcado na experiência, impõe limites a si mesmo e:

Sob a cor da civilização, sob o pretexto de progresso, chegou-se a banir da mente tudo aquilo que pode ser tachado, com ou sem razão de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de pesquisa da verdade que não está em conformidade com o uso (BRETON apud TELES, 1987, p. 176).

A forma de romper esses limites impostos pela realidade é a valorização do estado onírico, aceitação de que a soma dos momentos em que o homem sonha não é inferior à soma dos momentos em que ele se encontra em vigília. A memória mutila a continuidade e os traços de organização do sonho, o que nos dá a impressão de que ele não pertence à realidade, mas esta subsiste no estado onírico e por isso o sonho poderia ser aplicado como ferramenta para a resolução de questões fundamentais da vida. Desse modo, subverte-se o senso comum: o estado de vigília, e não o estado onírico, é que se apresenta como interferência, pois quando retoma o estado de vigília, Breton diz ser:

Obrigado a considerá-lo como um fenômeno de interferência. Não apenas a mente testemunha, nessas condições, estranha tendência à desorientação, [mas esta tendência também é percebida nos] lapsos e falhas de toda espécie (BRETON apud TELES, 1987, p. 178).

Desse modo, o sonho satisfaz plenamente o homem. Assim, quando o sonho for conhecido em sua integridade, por meio de um estudo sistemático, levará à resolução do grande Mistério, que é a busca essencial do Surrealismo, a tentativa de eliminar a contradição em que vive o homem entre o real e o irreal, o que implicaria a criação de uma realidade absoluta, uma suprarrealidade (BRETON apud TELES, 1987). Já vimos que Breton não logrou eliminar o paradoxo entre a natureza do Surrealismo e sua sistematização haja vista que o movimento dividiu-se justamente quando foi posto a serviço do engajamento político.

Como forma de conseguir integrar o sonho à realidade, Breton defende o maravilhoso: “só o maravilhoso é capaz de fecundar obras pertencentes a um gênero inferior como o romance.” (BRETON apud TELES, 1987, p. 183).

Nesse contexto, a poesia também é uma forma de libertação:

O homem propõe e dispõe. Só depende dele se possuir totalmente, quer dizer, de manter em estado anárquico o bando cada dia mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina. Ela traz em si compensação perfeita das misérias que suportamos (BRETON apud TELES, 1987, p. 183).

Ao afirmar ser a liberdade sua única aspiração legítima e ao defender a imaginação, Breton toca no problema da loucura (como veremos mais adiante, nas considerações sobre o texto de Bandeira).

A partir daqui é possível estabelecer afinidades entre as ideias surrealistas e a obra de Manuel Bandeira, *Libertinagem*, de 1930. Já a partir do título, instaura-se a ambiguidade: se por um lado libertino é “aquele que leva uma vida dissoluta, que se entrega imoderadamente aos prazeres do sexo”, por outro, o segundo sentido do termo parece mais coerente com os textos e com a proposta de Bandeira, ou seja, libertino visto como aquele:

Que revela irreverência a regras e dogmas estabelecidos, especialmente em relação à religião e à prática desta, ou ainda, no sentido figurado, libertino é aquele que não tem disciplina, que negligencia deveres e obrigações (HOUAISS, 2001, p. 1753).

No caso, a falta de disciplina pode ser entendida como o questionamento dos modernistas ao prestígio concedido aos aspectos formais que tradicionalmente nortearam a criação poética, principalmente no Parnasianismo, movimento contra o qual o grupo de 1922 - entre eles Manuel Bandeira – reagiram. Isso é verdadeiro ainda que o poeta de Pasárgada também tenha cultivado seu lado parnasiano e simbolista.

A liberdade, quer de ritmos, quer de temas, pedra de toque do Surrealismo, está na raiz da obra de Bandeira já a partir do título e em todos os poemas, começando por “Não sei dançar”, em que o tema aparece sob a forma de carnaval, no “baile de sexta-feira gorda”, a que o sujeito poético assiste, no qual “toma alegria no salão de sangues misturados que parece o Brasil”, espaço em que “O japonês também dança maxixe:/Acugêlêbzai!”. Nesse espaço dionisíaco, orgiástico, de éter e cocaína, em que a realidade imediata é suprimida, misturam-se, lírica e musicalmente, mitologia e folclore, ritmos nacionais e importados:

Ninguém se lembra de política.../Nem dos oito mil quilômetros de costa.../O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Quem me importa?/Não há moléstia de Chagas nem ancilóstomos/A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca./Eu tomo alegria! (BANDEIRA, 1998, p 5).

Em “O Anjo da Guarda”, a morte aparece como libertação: “Quando minha irmã morreu, / (Devia ter sido assim) / Um anjo moreno, violento e bom – brasileiro / Veio ficar ao pé de mim. *O meu anjo da guarda sorriu/E voltou para junto do Senhor.*” (BANDEIRA, 1998, p. 7). No poema “Mulheres”, a liberdade aparece como subversão do senso-comum, fuga aos padrões de beleza pré-estabelecidos: “*Como deve ser bom gostar de uma feia.!*” (BANDEIRA, 1998, p. 8). Há também a liberdade violenta do Cacto, que:

Lembrava os gestos desesperados da estatuária” e que “Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz”. Como uma vingança, “o cacto tombou atravessado na rua,/Quebrou os beirais do casario fronteiro,/Impediu o trânsito e bondes, automóveis, carroças,/Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:/-Era belo, áspero, intratável.(BANDEIRA, 1998, p. 11).

Aparece na atitude do “Porquinho-da-Índia”: que:

Só queria estar debaixo do fogão! / Levava ele pra sala / Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos / Ele não gostava: / Queria era estar debaixo do fogão./Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...” (BANDEIRA, 1998, p. 18).

Também no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, João Gostoso, depois de um ritual de passagem em que “Bebeu/Cantou/Dançou”, liberta-se da falta de identidade que lhe é conferida pela irônica feira-livre, em que é carregador; do não menos irônico caos do morro da Babilônia, onde reside no barracão sem número, atirando-se na Lagoa Rodrigo de Freitas (BANDEIRA, 1998).

A assimilação, ainda que não programática, dos postulados surrealistas parece estar concentrada nos textos: “Poética”, “Profundamente”, “Palinódia” e “Vou-me embora pra Pasárgada”, os quais serão vistos mais detidamente neste trabalho.

No primeiro caso, o de “Poética”, temos uma espécie de manifesto dos postulados antiparnasianos que nortearam o primeiro momento modernista. No início do texto, há o repúdio ao “lirismo funcionário público, Político/Raquítico/Sifilítico. Contudo, por meio da aceitação de Todas as palavras.../Todas as construções.../Todos os ritmos...” (BANDEIRA, 1998, p. 14). Nele encontramos o sincretismo que congrega, inclusive, o próprio metro tradicional, fonte da qual Bandeira nunca deixou de beber. Não se trata, portanto, de iconoclastia pura e simples de Bandeira, mas de assimilação de ideias que revela um lirismo afinado com as propostas surrealistas do “Manifesto” de André Breton: “*Quero antes o lirismo dos loucos/O lirismo dos bêbedos/ O lirismo difícil e pungente dos bêbedos/ O lirismo dos clowns de Shakespeare.*” (BANDEIRA, 1998, p. 14). Breton afirma em seu “Manifesto do Surrealismo” ser a liberdade sua única aspiração legítima e, ao defender a imaginação, toca no problema da loucura, pois os loucos, vitimados pela imaginação, ao infringirem “pequeno número de atos legalmente repreensíveis”, são privados da liberdade. Segundo o criador do Surrealismo, os loucos só encontram consolo para as críticas e castigos que recebem no delírio, atingido por meio do exercício imaginativo:

Que eles [os loucos] sejam, numa medida qualquer, vítimas da sua imaginação, estou pronto a concordar no sentido de que ela [a loucura] os impele à inobservância de certas normas fora das quais o

gênero se sente visado, o que todo homem é pago para saber. Mas o profundo desprendimento de que eles dão testemunho em relação à crítica que lhes fazemos, quiçá aos diversos castigos que lhes são infligidos, permite supor que eles sentem um grande consolo em sua imaginação, eles se comprazem bastante com o seu delírio para suportar que esse delírio seja válido só para eles (BRETON apud TELES, 1987, p. 183).

Pelo menos três dos seis conceitos que selecionamos para sintetizar o Surrealismo evidenciam-se em “Poética”: lirismo/poesia, liberdade e loucura, esta reforçada semanticamente pelo desregramento que sugerem os bêbados e os *clowns*, bem como pelo sincretismo trágico-cômico, clássico-popular de Shakespeare.

Em “Palinódia”, Bandeira parece fazer o que Breton assinala no “Manifesto do Surrealismo” como o procedimento de Saint-PolRoux, que na hora de adormecer “mandava colocar sobre a porta de sua mansão de Camaret um aviso onde se lia: O POETA TRABALHA” (BRETON apud TELES, 1987, p. 183).

O próprio Bandeira reafirma essa ideia em *Itinerário de Pasárgada*:

[...] desejo dizer alguma coisa sobre os poemas que tenho feito durante o sonho. Foram numerosos. Infelizmente não os pude recompor depois de acordado. Só duas vezes o consegui. Da primeira vez, imperfeitamente: foi o caso de “Palinódia”. Ao despertar, me lembrava ainda nitidamente dos quatro últimos versos [...] e vagamente dos primeiros [...]. Para completar o poema tive que inventar a segunda estrofe, que não saiu hermética, como a primeira e a terceira. Achei que seria melhor isso do que fingir obscuridade, coisa que jamais pratiquei. É verdade que tentei o ditado do subconsciente, segundo a receita surrealista (fracassei, como sempre) (BANDEIRA, 1984, p. 125).

O fracasso que o poeta atribui a sua tentativa é relativo, pois a parte “sonhada” do poema trabalha em torno de sugestões despertadas pelo campo semântico de palavras que remetem, nas primeiras estrofes, ao genesíaco das teogonias velhíssimas; à profundidade e ao arraigamento da visceralidade; ideias que são reforçadas, nas estrofes finais, pela “Prima-dona de prima” e pela “primeva”, reiteração pleonástica que nos remete à primeira mulher, Eva, e ao início do texto. O poema é marcado por dois eixos básicos: a circularidade e a anteposição dos estados paradoxais: os estados onírico e de vigília, condensados no título. “Palinódia” é, etimologicamente, composta pelo prefixo grego *pálin*, cujo significado é, ao mesmo tempo, “de novo” e “em sentido inverso”, logo, ratificativo e retificativo; mais a palavra grega *ódia*, derivada de

ode, que significa “canto, ação de cantar”. O lirismo funde “palinodicamente” sonho e realidade em uma espécie de realidade absoluta, de super-realidade, como disse Breton, já que o sonho retoma e subverte o real por meio da música, metonímia do processo lírico.

A parte feita em estado de vigília, inventada e menos hermética, como afirma Bandeira, mas não menos simbólica, traz referências ao tempo e ao espaço por meio do inverno, do mar e das igrejas; bem como referências à vida moderna: retratos e telefone. Esses dados concretos são permeados pelo temor da morte, sono/sonho eterno, referenciada por meio de um verso bárbaro, de 14 sílabas poéticas, colocado entre parênteses no meio da realidade: “(Como se temesse morrer sem conhecê-las todas).” (BANDEIRA, 1998, p. 46). O poema sugere que a morte, um parêntese, um bárbaro desvio, metaforizada pelo inverno, destoa da alegria que é a vida e a tingue de temor, fazendo com que nos apeguemos à realidade (retratos enormes, telefones), numa tentativa de vencê-la de algum modo. Dos conceitos-síntese do Surrealismo que selecionamos anteriormente, “Palinódia” traz, em destaque, a poesia e o sonho.

“Profundamente” é outro poema de Bandeira que também surge da intersecção entre o sonho e a realidade. Embora não tenha sido produzido em estado onírico, como “Palinódia”, a matéria que o compõe é feita de sonho. Por meio de uma dobra no tempo reconstruída poeticamente pela linguagem, o eu lírico quadragenário dorme e acorda menino de seis anos, ou o menino de seis anos dorme e acorda poeta quadragenário: trata-se de um cruzamento lírico em que a simultaneidade desorganiza o primado da lógica, a temporalidade. O sono, embalado por “alegria e rumor”, pelos “Estrondos de bombas luzes de Bengala, pelas Vozes cantigas e risos/Ao pé das fogueiras acesas”, transforma-se no silêncio do despertar no meio da noite, em que o rumor alegre das cantigas é substituído pelo prosaico ruído do bonde, signo da realidade, do presente mecanizado e triste que substituiu o passado natural e alegre. Esse despertar é tanto do poeta como do menino: na infância, o menino desperta na casa silenciosa em que todos dormem, profundamente, após o final da festa; no presente, o poeta desperta solitário porque todos dormem, profundamente, após o final da vida. O advérbio “profundamente” constitui o título e a essência do poema e nos remete à prospecção do mundo interior que a lírica promove: um profundo resgate do “eu”. O poeta, eterna criança, sente-se órfão,

abandonado pelas figuras que compunham seu sinestésico universo infantil, repleto de bombas, luzes, música e fogueira. A avó, o avô, Totônio Rodrigues, Tomásia e Rosa, figuras que aparecem em outros poemas, são componentes da uma “mitologia pessoal” que segundo o poeta têm para ele “a mesma consistência heroica das personagens dos poemas homéricos.” (BANDEIRA, 1984, p. 21). O avô e Totônio aparecem na “Evocação do Recife”, ou seja, tornam-se materialmente presentes pelo exercício da memória e da imaginação, já que evocar tem o sentido de chamar algo, geralmente sobrenatural, para que apareça. Rosa também reaparece em “Vou-me embora pra Pasárgada”, transfigurada na imagem da mãe-d’água, conforme veremos adiante. Três dos seis conceitos que selecionamos para sintetizar o Surrealismo também comparecem neste poema: lirismo/poesia, sonho e imaginação.

É possível que “Vou-me embora pra Pasárgada” seja, com efeito, o texto que reúne o maior número de traços surrealistas da obra de Bandeira. Trata-se de um poema-síntese da trajetória do autor, marco da poética e das tendências do poeta recifense, bem como texto icônico da complexa simplicidade da poesia moderna: ao mesmo tempo criadora e iconoclasta, genesiaca e apocalíptica (no sentido que o termo apocalipse tem de revelação, não de destruição).

Trata-se de um poema que teve longa gestação, como informa Bandeira no seu *Itinerário de Pasárgada*. Ouvida na infância, a palavra ficara impressa na memória do poeta até surgir como metáfora da capacidade transfiguradora da realidade que a poesia proporciona, metáfora da capacidade que o fenômeno literário apresenta de criar novos mundos a partir do mundo, capacidade de ser um “transuto reduzido” da realidade, como diz Camões em “A Máquina do mundo”:

Esse nome de Pasárgada, que significava ‘campo dos persas’ ou ‘tesouro dos persas’, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país das delícias [...]. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas pessoas a visão e promessa da 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. 97-98).

Vemos no poema uma viagem a Pasárgada, fósil de uma recordação de infância, pois o nome da cidade foi encontrado em um autor grego que Bandeira conheceu aos dezesseis anos; viagem à loucura, por meio do parentesco com Joana, a louca de Espanha; viagem à outra civilização livre dos problemas desta, mas enriquecida pelos acréscimos do progresso, já que possui formas seguras de contracepção, telefone automático e alcaloide à vontade; viagem à infância que não foi e poderia ter sido, de andar de bicicleta, tomar banho no rio, andar em burro bravo e subir no pau-de-sebo; viagem ao maravilhoso mundo da mãe-d'água, que se funde à figura de Rosa, resgate da memória: “mulata clara e quase bonita que nos servia de ama-seca. Nela minha mãe descansava porque a sabia de toda a confiança. Rosa fazia-se obedecer e amar sem estardalhaço nem sentimentalidade.” (BANDEIRA, 1984, p. 97).

Por meio do cotejo do poema com os comentários de Bandeira, encontramos nesse texto todos os conceitos-síntese do Surrealismo a saber:

A liberdade, em todos os seus aspectos: “lá sou amigo do rei/Lá tenho a mulher que eu quero/Na cama que escolherei[...] E como farei ginástica/Andarei de bicicleta/Montarei em burro brabo/Subirei no pau-de-sebo/Tomarei banhos de mar!” (BANDEIRA, 1998, p. 48); o sonho, metaforizado por essa Pasárgada “onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar” (BANDEIRA, 1984, p. 98); o maravilhoso, que se funde com o real: “Mando chamar a mãe-d'água/Pra me contar as histórias/Que no tempo de eu menino/Rosa vinha me contar.” (BANDEIRA, 1998, p. 48); a poesia, como a expressão daquilo que é a essência: “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); a loucura: “Lá a existência é uma aventura / De tal modo inconsequente / Que Joana a Louca de Espanha / Rainha e falsa demente / Vem a ser a contraparente / Da nora que nunca tive” e, finalmente, o primado da imaginação: “Esse nome de Pasárgada, que significava ‘campo dos persas’ ou ‘tesouro dos persas’, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país das delícias.” (BANDEIRA, 1984, p. 97).

Neste poema-síntese da obra de Bandeira fica em evidência que o poeta conseguiu, intuitivamente e de forma não programática, por meio da linguagem,

a fusão pretendida por Breton entre os dois estados aparentemente tão contraditórios: o sonho e a realidade. Aliás, com relação à presença do pai em sua formação poética, em *Itinerário de Passárgada*, Bandeira afirma:

[...] na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de nonsense líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. ‘Bragadoccio’, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefato, pois a palavra ‘bragadoccio’ sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poeminha onomástico feito para Máster Anthony Robert Derham. Meu pai volta e meia se sentia invocado por uma palavra assim. Uma delas pude aproveitar em um de meus poemas: ‘protonotária’. Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava de ‘óperas’, ter lançado o ‘surréalisme’ antes de Breton e seus companheiros (BANDEIRA, 1984, p. 19).

Dessa forma, como a batalha de Itararé, ou retomando Fernando Pessoa, no “Ulisses”, mítico fundador de Lisboa evocado em *Mensagem*, o Surrealismo “que aqui aportou, /Foi, por não ser, existindo. /Sem existir nos bastou” e se revela de forma plena na libertinagem de Bandeira.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- _____. *Libertinagem*: Estrela da Manhã. São Paulo: ALLCA XX, 1998.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética do Surrealismo*. São Paulo: Atlas, 1994.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

