

a passagem do
sublime ao belo em
“paisagem noturna”,
de manuel bandeira

The passage from the Sublime to the Beautiful in “Paisagem noturna”, by Manuel Bandeira

*Hináh Esttela Pereira**

Resumo

Neste artigo, pretendo analisar o poema “Paisagem noturna”, de 1912, pertencente ao livro *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira (1886-1968). Inicialmente, exponho os conceitos teóricos kantianos e schillerianos para apresentar os instrumentos de trabalho analítico que serão utilizados. Em seguida, procedo aos estudos do texto poético propriamente dito, à luz da visada filosófica proposta.

* Graduanda em Letras Português e Francês (FFLCH/USP). Desde 2017, desenvolve uma pesquisa de Iniciação Científica sobre as noções de natureza no primeiro período poético de Manuel Bandeira, identificada pelo processo de número 2017/19406-8, fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
E-mail: hinah.pereira@gmail.com
Artigo recebido em 12/08/2018 e aceito para publicação em 21/10/2018.

Palavras-chave

Manuel Bandeira; Paisagem noturna; Belo; Sublime; Immanuel Kant; Friedrich Schiller

Abstract

In this article, I intend to analyze the poem "Paisagem noturna" (1912), from the book *A cinza das horas*, by Manuel Bandeira (1886-1968). Initially, I introduce the Kantian and Schillerian concepts of Sublime to present the analytical framework that I am going to use. Then, I proceed to the studies of the poetic text itself according to the proposed philosophical aim.

Keywords

Manuel Bandeira; Paisagem noturna; Beautiful; Sublime; Immanuel Kant; Friedrich Schiller

O primeiro Bandeira e sua relação com o sublime

Os três primeiros livros de Manuel Bandeira – *A cinza das horas* (1917); *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924) –, que compõem a primeira fase poética bandeiriana, apresentam poesias crepusculares, com traços românticos e simbolistas, ainda que haja poemas anticrepusculares¹, bem como apropriação de

aspectos do parnasianismo e da lírica portuguesa. Também está presente, neste conjunto de obras, as primeiras experimentações da linguagem modernista, iniciada pelo poeta por volta de 1912. Trata-se da produção dos chamados versos "polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida"² (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 54). Na década de 20 já era possível observar alguns poemas escritos em versos livres, ainda que estes sejam plenamente desenvolvidos a partir de *Libertinagem* (1930), quando se inicia a segunda fase do poeta (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 54). Mesmo diante da inovação, Bandeira "soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens passadas", mantendo como herança, a "tradição [...] romântico-simbolista" (ROSENBAUM, 1993, p. 24).

A presença de todas essas correntes literárias, em sua primeira fase, retornando em alguns poemas de fases posteriores, sobretudo em *Lira dos cinqüent'anos* (1940), produziu noções múltiplas a respeito da representação da natureza em sua poesia. Esta pode dialogar com o Sublime, caso de "Paisagem noturna"; com lendas, como em "O súcubo"; e entre outros temas. Essas manifestações multiformes permanecem na segunda fase de Bandeira abrangendo novas temáticas, como o cientificismo, caso de "Satélite", de *Estrela da Tarde* (1960).

No romantismo, uma das correntes presentes no período inicial bandeiriano, a natureza foi

opiniões

considerada o tema “mais abrangente” e o principal foco para que “a imaginação intuitiva” se afirmasse e se exercesse (MANN, 1960 apud NUNES, 2013, p. 67). A representação dos objetos naturais a partir do exótico ou do sublime, por exemplo, revela a insatisfação dos escritores com a cultura e o desencanto com a sociedade. O Eu torna-se introvertido e acaba por se afirmar “como a potência interior infrangível”, negando a sociedade que também o nega. Este “individualismo egocêntrico”, presente na literatura romântica, se transfigura ao exteriorizar-se “no culto da Natureza” em Bandeira (NUNES, 2013, p. 69).

Tendo grande afeto por escritores românticos, como o poeta Gonçalves Dias³, que manejava “o estilo do sublime” com “maestria” (CUNHA, 2016, p. 51), creio que através deles Bandeira conheceu as teorias do sublime de Kant e Schiller, criando poemas inspirado por elas. Entre eles, “Paisagem Noturna”, de *A cinza das horas*, que será objeto deste estudo. Em relação a Friedrich Schiller, sabe-se que Bandeira teve contato direto com sua obra, sendo inclusive tradutor de uma de suas peças, Maria Stuart (BANDEIRA, 1993, p. 25).

Os discursos sobre o sublime, que têm como referência Immanuel Kant e Edmund Burke, antes vinculados “ao sentimento de prazer diante de fenômenos *da natureza*”, realizam, em Schiller, o julgamento do sublime relacionando-o à arte (SÜSSEKIND, 2011, p. 76; grifo do próprio autor). Enquanto, na teoria kantiana, o sublime, na arte,

está “sempre limitado às condições da concordância com a natureza” (KANT, 2010, p. 90), no discurso schilleriano, o sentimento estético do sublime é mais intenso quando experimentado nas manifestações artísticas.

Em *Crítica da faculdade do juízo*, Kant (2010, p. 90) procura saber como as faculdades da razão operam para formularem juízos como o do belo e o do sublime. Este último, para ele, é produzido por “uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”. Embora considere “antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza”, o filósofo alemão acredita que “em geral nos expressamos incorretamente quando denominamos sublime qualquer *objeto da natureza*” (KANT, 2010, p. 91; grifo do próprio autor). Para o autor, “o objeto” é “apto”, somente, “à apresentação de uma sublimidade [...] encontrada no ânimo”, uma vez que “o verdadeiro sublime” só poderá pertencer às “ideias da razão”, não concernindo a “nenhuma forma sensível”. Apesar das ideias da razão não possibilitarem “nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente” (KANT, 2010, p. 91).

O sublime kantiano é dividido em matemático e dinâmico. O primeiro tem como objeto “algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é, sublime”. Não

há um “padrão de medida adequado” ao objeto (KANT, 2010, p. 95); pois “ele é um padrão de medida que se encontra só subjetivamente” (KANT, 2010, p. 94). “Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma” (KANT, 2010, p. 96). Por isso mesmo, o sentimento do sublime não se encontra nas formas da natureza, mas em nossas próprias ideias. Todos os demais objetos são menores, quando colocados em comparação com o objeto do sublime (KANT, 2010, p. 96).

Em nossa faculdade de imaginação, encontramos “uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real” (KANT, 2010, p. 96). Quando há a inadequação da ideia de totalidade absoluta na faculdade de imaginação, desperta-se, em nós, o sentimento da faculdade suprassensível. Esta faculdade é o que nos permite pensar, matematicamente, o sublime: “*sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade de ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*” (KANT, 2010, p. 96; grifo do próprio autor).

Dinamicamente, o sublime não é provocado por um objeto absolutamente grande em todos os sentidos e acima de qualquer comparação; mas sim, pela natureza “representada como suscitando medo” em nós, embora nem todo objeto que desperte pavor seja esteticamente sublime. Quando somos capazes de, diante do medo,

resistir ao poder da natureza sobre nós, ela se torna um objeto do sublime dinâmico (KANT, 2010, p. 106-107).

Quanto mais temível for o espetáculo do dinâmico-sublime, mais atraente o evento é para nós, desde que nos encontremos em segurança. Os objetos, então, se tornam sublimes por elevarem a força de nosso ânimo a um nível acima do médio, permitindo que descubramos, dentro de nós, uma faculdade de resistência, fundada na “autoconservação da espécie”, que supera “a aparente onipotência da natureza” (KANT, 2010, p. 107-108).

Somente quando somos conscientes de nossa superioridade interna e externamente à natureza, alcançamos a ideia de sublimidade em nosso ânimo. Após nos elevarmos, internamente, ao sentimento do sublime através de um objeto da natureza, despertamos o “respeito interno” causado por seu poder e, ainda mais, pela “faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele” (KANT, 2010, p. 110).

Baseando-se no sublime kantiano, Friedrich Schiller também escreveu a sua teoria. Segundo o autor, o objeto do sublime, primeiro, permite-nos sentir a nossa dependência da natureza para, em seguida, manter a nossa liberdade através da razão “tanto *em* nós quanto *fora* de nós”

opiniões

(SCHILLER, 2011, p. 21-22; grifo do próprio autor), relacionando-se, neste ponto, a Kant.

Para podermos sentir e nos tornarmos conscientes de que somos seres dependentes da natureza, uma vez que somos seres naturais, movidos por paixões, por instintos, por necessidades físicas, Schiller (2011, p. 22) afirma ser preciso que a natureza esteja “em contradição com nossos impulsos”. Esses podem ser explicados a partir de dois tipos, o de representação e o de autoconservação. O primeiro modifica o nosso estado, exprime a nossa existência, torna-nos atuantes; o segundo busca conservar nosso estado, prosseguindo com nossa existência (SCHILLER, 2011, p. 22). Este último relaciona-se à analítica kantiana, pois, para Kant, a faculdade de resistência se baseia na autoconservação da espécie.

Através desses impulsos, nos tornamos dependentes da natureza de dois modos diferentes: o primeiro, quando ela não apresenta condições necessárias para atingirmos o conhecimento; o segundo, quando a mesma oferece dificuldades para mantermos a nossa conservação. Em contraposição, também possuímos duas maneiras distintas de manter a nossa “*independência* da natureza”: podemos ultrapassá-la de modo teórico e pensarmos além daquilo que conhecemos; e, também, temos a capacidade de superá-la de maneira prática, contradizendo a “*nossa vontade*”. No primeiro caso, estaremos enfrentando o “sublime teórico”,

em que a natureza se apresenta como “*objeto do conhecimento*”, em contradição com o impulso de representação”; no segundo, estaremos diante do “sublime prático”, em que a natureza é um “*objeto da sensação*”, em contradição com o impulso de conservação” (SCHILLER, 2011, p. 23; grifos do próprio autor). Quando atingimos o sentimento de sublimidade neste, elevamos o nosso estado interior; enquanto naquele, ampliamos o nosso conhecimento (SCHILLER, 2011, p. 23).

Para que um objeto seja considerado “sublime de modo teórico” é preciso que este traga “consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura”. Enquanto, no sublime prático, o objeto precisa trazer “consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer”. Falhamos ao tentar “realizar uma representação do primeiro”; e “sucumbimos” ao tentar “nos contrapor ao poder do segundo” (SCHILLER, 2011, p. 25).

Tendo apresentado os conceitos teóricos do sublime kantiano e schilleriano que serão utilizados como instrumentos de trabalho analítico, procedo, a seguir, à análise poética do poema “Paisagem noturna”.

A noite sublime

Das correntes literárias presentes no primeiro período poético bandeiriano, o crepuscularismo

(ou o penumbrismo) pode ser considerado uma das linhas predominantes. Sua poesia apresenta um “conjunto de processos poéticos”, denominado “*estética da atenuação*”, que se manifesta em diferentes níveis do texto. “A partir da postura psicológica dos poetas”, por exemplo, “pode-se falar de uma atenuação psicológica” que é manifestada “por sentimentos e atitudes: languidez, indecisão, passividade, atitude contemplativa, relacionamento amoroso ambíguo” (GOLDSTEIN, 1987, p. 8-9; grifo da própria autora).

No âmbito sensorial, em relação à iluminação, os poemas apresentam o crepúsculo ou a penumbra sob a forma de uma meia-luz; na sonoridade, há a manifestação de um murmúrio e a forte presença da nasalização que constroem um meio-tom; sobre os movimentos, são eles suaves e lentos. No plano sintático, a sintaxe se funde com a semântica através da combinação de vocábulos de sentidos opostos. O ritmo é atenuado pela combinação de versos polimétricos e pelo deslocamento do acento tônico a uma posição diferente da recomendada pela métrica tradicional; também há a tensão rítmica, ou seja, a “possibilidade de mais de uma leitura rítmica para o mesmo verso” e a estrofação irregular, além dos *enjambements* “preparando caminho para o modernismo” (GOLDSTEIN, 1987, p. 9).

O poema “Paisagem noturna”⁴ apresenta diversas características da estética da atenuação, como: a

meia-luz causada pelo plenilúnio que ilumina a escuridão noturna; o meio-tom da dicção construída pela nasalização e pelo murmúrio; os versos polimétricos que apresentam irregularidades no acento tônico, permitindo diferentes leituras⁵. Vejamos, com cuidado, como o poema, reproduzido abaixo, se comporta no conjunto e no detalhe:

A sombra imensa, a noite infinita enche
[o vale...

E lá do fundo vem a voz
Humilde e lamentosa
Dos pássaros da treva. Em nós,
– Em noss’alma criminosa,
O pavor se insinua...
Um carneiro bale.
Ouvem-se pios funerais.
Um como grande e doloroso arquejo
Corta a amplidão que a amplidão
[continua...

E cadentes, metálicos, pontuais,
Os tanoeiros do brejo,
– Os vigias da noite silenciosa,
Malham nos aguaçais.

Pouco a pouco, porém, a muralha de
[treva
Vai perdendo a espessura, e em breve se
[adelgaça
Como um diáfano crepe, atrás do qual se
[eleva

A sombria massa
Das serranias.

O plenilúnio vai romper... Já da

opiniões

[penumbra
Lentamente reslumbra
A paisagem de grandes árvores

[dormentes

E cambiantes sutis, tonalidades fugidias,
Tintas deliquescentes
Mancham para o levante as nuvens
[langorosas.

Enfim, cheia, serena, pura,
Como uma hóstia de luz erguida no
[horizonte,
Fazendo levantar a fronte
Dos poetas e das almas amorosas,
Dissipando o temor nas consciências
[medrosas
E frustrando a emboscada a espiar na
[noite escura,

– A Lua
Assoma à crista da montanha.
Em sua luz se banha
A solidão cheia de vozes que segredam...
Em voluptuoso espreguiçar de forma nua
As névoas enveredam
No vale. São como alvas, longas charpas
Suspensas no ar ao longo das escarpas.
Lembram os rebanhos de carneiros
Quando,
Fugindo ao sol a pino,
Buscam oitões, adros hospitaleiros
E lá quedam tranquilos ruminando...
Assim a névoa azul paira sonhando...
As estrelas sorriem de escutar
As baladas atrozes
Dos sapos.

E o luar úmido...

[fino...
Amávico... tutelar...
Anima e transfigura a solidão cheia de
[vozes...

Teresópolis, 1912

A imagem da “sombra imensa”, da “noite infinita” que “enche o vale”, descrita no primeiro verso, oferece a primeira manifestação do sublime. Por ser um todo absoluto, ou seja, “infinita”, somente o substrato suprassensível é capaz de avaliar a noite. Nada parece estar acima da escuridão imensa que domina todo o ambiente, caracterização que a torna única e grande, acima de comparações. Qualquer elemento que seja da mesma espécie, comparado a ela, poderia ser considerado pequeno. Por isso, a noite pode ser considerada um objeto do sublime matemático kantiano.

Esta categoria do sublime, segundo Kant (2010, p. 101), promove em nossa intuição a ideia de infinitude, cujo máximo esforço de nossa faculdade da imaginação é incapaz de apreender o todo absoluto, que é considerado “a verdadeira e invariável medida fundamental da natureza”. Nela, o todo absoluto manifesta-se como infinitude. No entanto, “esta medida fundamental é um conceito que se contradiz a si próprio”, pois é impossível a “totalidade absoluta de um progresso sem fim” (KANT, 2010, p. 101-102). Em “Paisagem noturna”, a ideia de progressão contínua está contida no verbo “encher” presente no primeiro verso: “A sombra imensa, a noite infinita enche o

vale...”, e também pelo número de sílabas poéticas, catorze: “A/ som/bra i/men/sa/,/ a/ noi/te in/fi/ni/ta en/che o/ va/le...”. A noite se torna uma grandeza difícil de compreendermos, pois, sendo infinita, supera a nossa capacidade de representação. Sua grandeza força a faculdade da imaginação a aplicar “infrutiferamente sua inteira faculdade de compreensão”, conduzindo “o conceito da natureza a um substrato suprassensível (que se encontra à base dela e, ao mesmo tempo, de nossa faculdade de pensar)” (KANT, 2010, p. 102). A noite “é grande acima de todo o padrão de medida dos sentidos e por isso permite ajuizar como sublime não tanto o objeto quanto, antes, a disposição de ânimo na avaliação do mesmo” (KANT, 2010, p. 102). São os homens presentes no vale que avaliam a sombra como “imensa”, não é a treva em si mesma infinita.

Além do sublime matemático kantiano, a noite também dialoga com o sublime contemplativo do poder⁶ pois, segundo Schiller (2011, p. 45), as trevas podem ser um objeto de terror não por serem “terríveis em si mesmas, mas antes porque escondem de nós os objetos e nos abandonam assim a todo o poder da faculdade da imaginação”. Seu medo é provocado porque, na escuridão, perdemos o funcionamento da visão, “o primeiro vigia de nossa existência” (SCHILLER, 2011, p. 45). Com isso, nos sentimos expostos àquilo que está escondido por detrás da escuridão. “Tão logo o perigo se torna distinto, desaparece

uma grande parte do temor” (SCHILLER, 2011, p. 45).

O segundo verso é, metricamente, menor que o primeiro: “E/ lá/ do/ fun/do/ vem/ a/ voz”. Seu ritmo representa o eco da voz. Esta tem um tom melancólico, próprio da poesia crepuscular, como sugere o verso seguinte: “Humilde e lamentosa”. No crepuscularismo, a poesia apresenta “uma melancolia agridoce”, “uma morbidez velada – atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica, traduzida, no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos” (GOLDSTEIN, 1983, p. 5).

Desse modo, a humildade, presente na voz, pode ser entendida como um sentimento de passividade, enquanto o lamento pode estar associado à melancolia. Estas duas características da voz assemelham-se à atitude do próprio poeta crepuscular que “se instala em um canto do mundo e canta em tom intimista sua melancolia” (ROSENBAUM, 1993, p. 28). Se a voz relaciona-se à atitude dos poetas crepusculares, logo, ela está associada à interioridade do sujeito lírico que está oculto. Ainda que descritivo, o poema mostra um ponto de vista em relação à paisagem, denunciando a presença de um sujeito recôndito, sendo esta uma característica própria da lírica. Como afirma Emil Staiger (1997, p. 57): “A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual”. A associação entre o Eu e um objeto exterior, como

opiniões

ocorre entre a voz e o sujeito lírico, é uma característica própria da lírica, como aponta Kayser (1985, p. 374; grifo do próprio autor):

[...] no lírico fundem-se o mundo e o eu, penetram-se, e isto na agitação de um estado de espírito que, na verdade, é o desabafo íntimo. A alma impregna a objetividade e esta interioriza-se. *A passagem de toda a objetividade à interioridade*, nesta momentânea excitação, é a essência do lírico.

A voz emitida no segundo verso pertence aos “pássaros da treva”. Estabelece-se, aqui, um contraste entre a voz-singular e os pássaros-plural. Estes podem estar representando um Eu coletivo, enquanto aquela, a interioridade do sujeito lírico. Neste caso, a subjetividade individual, sugerida pela voz, funde-se e interpenetra-se com o mundo objetivo coletivo, sugestionado pelos pássaros. O “Em nós,“, no final do quarto verso, como visto em “Dos pássaros da treva. Em nós,“, sugestiona a fusão da interioridade e da coletividade, representando a passagem da descrição da natureza exterior à interioridade da coletividade. O sujeito lírico oculto funde-se tanto com a natureza quanto com o coletivo⁷. A voz lírica, portanto, é coletivizada e se manifesta como um Nós.

A interioridade da coletividade, observada na expressão “Em nós,“, é aprofundada no verso seguinte, “– Em noss’alma criminosa”. Aqui, a

união entre o plural e o singular é intensificada pelo apóstrofo (’).

A característica criminosa da alma estabelece um contraste entre a paisagem sublime e a natureza falha e imperfeita do ser humano. Como, em “Paisagem noturna”, o cenário exterior representa o sublime contemplativo do poder, tal como entende Schiller (2011, p. 41), sua violência só nos afeta na medida em que permitimos sua aplicação sobre “nosso estado físico” ou sobre “nossa pessoa moral”. A natureza criminosa dos humanos é sugerida no poema como inata a nós. Desse modo, embora a noite desperte medo nos homens, a violência é representada como intrínseca à alma humana, não ao vale.

No sexto verso, “O pavor se insinua...”, ao apontar o medo que os seres humanos sentem diante da noite, constrói-se uma operação de deslocamento, pois é a alma humana descrita como criminosa, não a sombra. Ao mesmo tempo, o cenário construído pelo poeta justifica o pavor pela escuridão devido a perda da visão que, impossibilitando a visualização dos animais, torna os sons no vale mais assustadores. Desse modo, o quadro ressalta a fragilidade humana diante da natureza, como observamos nos versos seguintes:

Um carneiro bale.
Ouvem-se pios funerais.
Um como grande e doloroso arquejo
Corta a amplidão que a amplidão
[continua...
E cadentes, metálicos, pontuais,

Os tanoeiros do brejo,
– Os vigias da noite silenciosa,
Malham nos águaçais.

A descrição dos animais sugere que o sujeito lírico coletivizado (como se viu acima pela utilização do pronome oblíquo e do possessivo “nós” e “nossa” nos versos “Dos pássaros da treva. Em nós, / – Em noss’alma criminosa,”) possui uma percepção auditiva muito aguçada. É pela escuta que o ambiente é sentido e percebido pelo Nós.

Diferente das aves que estão em bando, o carneiro, que naturalmente vive em rebanho, encontra-se isolado e, assim, vulnerável, analogamente à vulnerabilidade dos humanos diante da natureza, criando uma identificação entre eles.

Já em “Ouvem-se pios funerais.,” há uma oposição entre a voz-singular e os pios-plural. A singularidade sugere uma harmonia no canto dos “pássaros da treva” – conformidade, talvez, análoga à unidade da noite –, enquanto a pluralidade dos “pios” provoca a dispersão do som. Ao chamar o som produzido pelas aves de “pios”, o sujeito lírico coletivizado privilegia a natureza exterior, pois aproxima a descrição do canto ao som, de fato, emitido por elas; diferentemente do uso do substantivo “voz” para nomear o som dos “pássaros”, identificando-os com os humanos e acercando-os da interioridade do sujeito lírico oculto. No entanto, os “pios”, embora estejam

relacionados à natureza exterior das aves, são “funerais”, anunciam a morte, justificando o lamento da voz⁸.

A temática da morte, diferentemente de outros infortúnios da categoria do sublime prático, não apresenta um “fundamento físico” que ofereça a sensação de estar seguro. Quando olhamos para baixo e vemos um grande abismo, podemos não sentir medo se sabemos que estamos seguros em um parapeito bem fixado. Mas, no caso da morte, o conceito de segurança não pode estar limitado à segurança física. Por isso, deve haver “um fundamento duplo para a segurança”: um contra “aqueles males dos quais somos capazes de escapar por meio da faculdade física” que, nesse caso, é a “segurança física externa”; e outro “contra aqueles males aos quais não estamos em condição de resistir ou dos quais não podemos nos esquivar por um caminho natural”, nesse caso, trata-se da “segurança interna ou moral” (SCHILLER, 2011, p. 33-34).

No caso da morte, o segundo fundamento é uma tranquilização mediata à sensibilidade “através de ideias da razão”. Quando atingimos a segurança moral, não tememos o temível, pois “nos sentimos, enquanto seres naturais, subtraídos a seu poder sobre nós, seja pela consciência de nossa *inocência*, seja pelo pensamento da *indestrutibilidade de nosso ser*” (SCHILLER, 2011, p. 34; grifos do próprio autor). Para a morte “só

opiniões

possuímos segurança moral”, diz Schiller (2011, p. 35; grifo do próprio autor).

Em “Paisagem noturna”, a vinculação do sublime à temática da morte demonstra que esse também pode ser associado a outras esferas além da representação da natureza na poesia. De modo semelhante fez Schiller ao estudar o sublime, relacionando-o ao tema da morte, mas também, ao silêncio, à treva e a outras temáticas.

O tema da morte é reiterado em “Paisagem noturna”, no verso seguinte, com a apresentação do arquejo: “Um como grande e doloroso arquejo”. Descrito como “grande”, assim como a noite, e “doloroso”, o arquejo, que significa respiração difícil⁹, faz do vale uma atmosfera sufocante. A sua extensão pela noite assemelha-o aos sons emitidos pelos animais: “Corta a amplidão que a amplidão continua...”. Desse modo, instaura-se, na escuridão, uma atmosfera de lamento e dor através dos animais e do arquejo que coloca os humanos em posição indefesa.

Em meio à orquestra de lamento e dor, uma nova sonoridade é ouvida: “E cadentes, metálicos, pontuais,”. A aliteração de consoantes oclusivas altera o ritmo do poema tornando-o mais pausado, semelhante às batidas de martelo. A falta da conjunção “e” sugere união entre os caracterizadores apresentados no verso, além de tornar a frase enfática. Todas as segundas sílabas dos adjetivos iniciam-se com uma consoante oclusiva coronal, “E cadentes, metálicos,

pontuais,”, mesmo tipo que enceta o nome do animal que reproduz o som: “Os tanoeiros do brejo,”.

Neste verso, a quantidade de consoantes oclusivas diminui e o ritmo retorna à fluidez anterior. A assonância de vogais posteriores, presente nele, regressa também ao meio-tom da poesia penumbrista.

Os sapos, em Bandeira, são frequentemente relacionados ao tema da morte. Em “Noite morta”, de *O Ritmo Dissoluto*, os sapos representam a passagem da vida à morte¹⁰: esta, por engolirem os mosquitos, e aquela, porque estão junto ao poste de iluminação. Por fazerem esta transição, os sapos possuem uma função análoga a de Caronte, a de conduzir as almas ao Inferno.

Noite morta.
Junto ao poste de iluminação
Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma
[procissão de sombras.
Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já
[morreram.

O córrego chora.
A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

Petrópolis, 1921

A analogia da imagem dos sapos à figura de Caronte aproxima-os ao contexto do inferno, algo que também pode ocorrer em “Paisagem noturna”. Aqui, os tanoeiros são encontrados no brejo, espaço que, na tradição literária ocidental, está associado ao inferno. *N’A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2008), por exemplo, no sexto círculo, a cidade de Dite, atribuída a Lúcifer, “é contornada por um brejo ou pântano com grande fedor e guardada por alguns demônios” (COSTA, 2014, p. 288). Assim sendo, em “Paisagem noturna”, ao descrever os sapos como “vigias da noite silenciosa”, o sujeito lírico coletivizado – em sua identificação com o plural “nós”, já mencionada – os coloca como guardas do inferno após a morte. A noite, portanto, está relacionada tanto à ideia de falecimento quanto à de inferno.

Sua descrição como “silenciosa” contradiz-se com os sons que a atravessam, principalmente o do último verso da primeira estrofe, em que “Os tanoeiros do brejo / [...] / Malham nos águaçais.”. Os animais que compõem a orquestra noturna emanam o lamento, a dor, o medo, o fim do ciclo da vida que são elementos que constroem a imagem da finitude no poema. Desse modo, os únicos sons que podem ser ouvidos na noite são aqueles que complementam o cenário da morte

no poema, enquanto as sonoridades que representam a vida são impedidas de se expandir.

O surgimento do plenilúnio

Na segunda estrofe, um evento, que afeta diretamente a noite, começa a surgir: “Pouco a pouco, porém, a muralha de treva / Vai perdendo a espessura, e em breve se adelgaça”. A escuridão, representada como “muralha de treva”, atribui imponência ao anoitecer e dialoga com a temática da guerra, também vista em: “– Os vigias da noite silenciosa,”, que confere aos sapos a função de garantir a ordem no vale.

O poder da noite diminui gradualmente, lentidão própria da poética crepuscular, como afirma Norma Goldstein (1987, p. 9). Na forma da segunda estrofe de “Paisagem noturna”, podemos notar os movimentos lentos através das consoantes oclusivas em “**P**ouco a **p**ouco, **p**orém, [...]”, e pelo gerúndio em “Vai **perdendo** a espessura, [...]”. Embora ambos os versos sugiram a redução gradual da escuridão, o final do segundo verso da segunda estrofe, aponta a uma diminuição rápida: “e em breve se adelgaça”. O fato desse evento afetar a noite indica que seu poder está acima da escuridão. Desse modo, a noite perde o posto de objeto sublime cedido a outro elemento.

opiniões

O poder que dissipa a sombra noturna é descrito, no verso seguinte, “Como um diáfano crepe, atrás do qual se eleva”, o que propõe o aparecimento de uma luz. A cena criada é a de um objeto que, atrás da noite, se eleva e a ilumina.

Emerge então: “A sombria massa”. Luz e treva se misturam neste verso, ao mesmo tempo em que ocorre a diminuição da escuridão noturna, bem como a permanência dos sentimentos de melancolia e de tristeza do Eu, pois a natureza se mantém tenebrosa. “A sombria massa” adquire um valor grandioso ao alcançar o nível “Das serranias.”. Sua descrição e o seu alcance sugerem que o objeto que se eleva é a névoa. Cria-se, então, um contraste entre a noite, na primeira estrofe, que é descrita como uma “sombra imensa”, e a névoa, na segunda, adjetivada como “sombria”. Essa, embora não seja escura como aquela, une duas características distintas: a claridade, presente na cor branca da “massa”, e a escuridão da sombra.

O evento luminoso é revelado na terceira estrofe: “O plenilúnio vai romper... Já da penumbra”. Embora saiba, agora, o objeto que “vai romper”, o medo do sujeito lírico coletivizado se mantém no futuro, pois ele não sabe o que acontecerá quando a lua, enfim, surgir. Isto faz com que o plenilúnio desperte o sentimento do sublime tanto quanto a noite: “Tudo o que está *velado*, tudo o que é *misterioso* contribui para o terrível e é, portanto, capaz do sublime” (SCHILLER, 2011, p. 46; grifos do próprio autor). Aos humanos, são assustadoras

as representações sobre o futuro após a morte, pois desconhecemos o que virá. Logo, embora o plenilúnio não seja mais um segredo, ele permanece sendo um mistério (SCHILLER, 2011, p. 46).

A ansiedade em relação ao aparecimento total da lua é intensificada pela lentidão com que sua luz resplandece na paisagem: “Lentamente reslumbra”. Desse modo, a terceira estrofe dialoga com a segunda no que diz respeito ao aparecimento gradual do plenilúnio. A rima entre “O plenilúnio vai romper... Já da penumbra” e “Lentamente reslumbra” demonstra, mais uma vez, o conflito entre trevas e luz no poema.

No terceiro verso da terceira estrofe, “A paisagem de grandes árvores dormentes”, as “árvores”, ao serem caracterizadas como “dormentes”, sintonizam-se com o horário noturno, ao mesmo tempo em que suas formas são desnudadas pelo luar. Elas integram-se inteiramente ao meio ambiente, diferentemente dos humanos que não conseguem estar em harmonia com a natureza por sentirem pavor. Ou seja, estão em conflito com ela.

O aparecimento das árvores também sugere que a visão, antes afetada pela escuridão, agora não possui mais o bloqueio das trevas. A cegueira momentânea causada pela noite, que era o principal fator que provocava medo no sujeito lírico coletivizado, está sendo superada nesse momento do poema.

As cores, ainda que “cambiantes”, começam a surgir: “E cambiantes sutis, tonalidades fugidias, / Tintas deliquescentes,”. As “Tintas deliquescentes”, que absorvem a umidade do ar e se dissolvem, dissociam-se da melancolia e da tristeza emitidas nas vozes dos pássaros. Por diminuírem o sereno e a umidade, as cores tornam a atmosfera mais morna, quente e aconchegante aos homens. A languidez, própria da postura psicológica dos poetas crepusculares, também é dissolvida pelas cores: “Mancham para o levante as nuvens langorosas.”. Todas essas mudanças provocadas pelo surgimento da luz contribuem para o surgimento de um novo julgamento da natureza que se opõe ao sublime.

A lua plena

Inteiramente apresentada aos seus contempladores, “Enfim, cheia, serena, pura,”, a lua é caracterizada por adjetivos que qualificam seu aspecto físico, caso de “cheia”, e que atribuem-na qualidades morais: “serena”, por exemplo, remete, ao mesmo tempo, à calma, à tranquilidade, mas também significa livre de nuvens, o que justifica a lua ser qualificada como “pura”, isto é, sem nada que a ofusque. Este último adjetivo pode estar se referindo também à alma apaziguada do sujeito lírico coletivizado, contribuindo para sua harmonização com a natureza. Com isto, a paisagem não é mais julgada

como um objeto de pavor que pode nos conduzir ao sentimento do sublime, mas sim, como um objeto do belo.

[...] o belo já constitui uma expressão da liberdade; mas não daquela que nos eleva acima do poder da natureza e nos dispensa de toda influência corpórea, e sim da liberdade que gozamos como homens dentro da natureza. (SCHILLER, 2011, p. 59).

Para alcançar a sublimidade seria preciso que o sujeito lírico coletivo abandonasse “*todo meio de resistência físico* e que” buscasse “auxílio, ao contrário, em” seu “Eu não físico” (SCHILLER, 2011, p. 30; grifo do próprio autor). O objeto, no sublime, tem que ser temível para o nosso corpo físico até o momento em que o pavor é superado por meio da nossa moral:

No caso do sublime [...] a razão e a sensibilidade não se harmonizam [...]. Aqui, o homem físico e o moral são separados um do outro do modo mais contundente, pois é exatamente no caso dos objetos nos quais o primeiro sente apenas suas limitações que o outro faz a experiência de sua *força*, sendo elevado infinitamente por aquilo mesmo que pressiona o outro contra o solo. (SCHILLER, 2011, p. 61-62; grifo do próprio autor).

opiniões

Em “Paisagem noturna” não é através do homem moral que o sujeito lírico coletivo supera o pavor da noite. O medo é sobrepujado através do luar. Somente quando o plenilúnio surge inteiramente no céu é que o medo é superado, pois o luar é o responsável por dissipar a escuridão, possibilitando aos humanos erguerem suas cabeças e usufruírem a natureza:

Como uma hóstia de luz erguida no
[horizonte,
Fazendo levantar a fronte
Dos poetas e das almas amorosas,
Dissipando o temor nas consciências
[medrosas

A pureza da lua que aparece sem adornos também ressalta outra característica do belo. Segundo Kant (2010, p. 69), a beleza autêntica não apresenta ornamentos. A pureza do plenilúnio também pode dialogar com a imagem de Cristo, como observado no verso “Como uma hóstia de luz erguida no horizonte”, sugestionando a ideia de salvação. Tal ideia é reforçada pelo fato do luar surpreender “a emboscada” da escuridão: “E frustrando a emboscada a espiar na noite escura,”; e, também, por transformar as vozes que antes eram intensas e apavorantes em sussurros, como sugerem os versos “Em sua luz se banha / A solidão cheia de vozes que segredam...”.

A localização da lua na “crista da montanha” amplia o seu campo de iluminação. A pureza de seu brilho aproxima o satélite da imagem da água por meio do verbo “banhar”, podendo aperfeiçoar o que foi iluminado por ele: “Em sua luz se banha”.

Trata-se de uma espécie de banho de ouro que torna o que é banhado algo melhor. Sua luz, somada ao ponto alto da montanha, constrói uma imagem do luar análogo à de uma cachoeira.

Não apenas o vale é banhado e modificado pela lua, mas a “solidão”, pertencente ao Eu coletivizado, também. Embora o sujeito lírico se manifeste na primeira pessoa do plural, isso não o impede de sentir-se só. A solidão, aqui, é um estado de espírito comum compartilhado pelos seres humanos que se encontram no vale. Esse estado de espírito é preenchido por dois fatores: o primeiro é interno, causado pelo sentimento de sublimidade que faz o Eu coletivizado sentir-se pleno; o segundo é externo, provocado pela luz da lua “cheia” que preenche o vale e revela os animais que produzem as vozes, o que as torna menos intensas e assustadoras.

No décimo primeiro verso da última estrofe, “Em voluptuoso espreguiçar de forma nua”, uma nova temática é introduzida no poema: a sensualidade impressa na natureza que é dada pelo “espreguiçar” caracterizado como voluptuoso. A nudez condiz com a natureza bela, pois não apresenta adornos (KANT, 2010, p. 69), e também dialoga com a lua em termos de sonoridade: “nua” e “Lua”. Esta equivalência vocálica associa a imagem do plenilúnio à sensualidade.

Embora relacionada à lua pela sonoridade, “forma nua”, no verso seguinte, refere-se às “névoas” que “enveredam”. Essas antes sombrias tornam-se

agora sensuais. Assim como o luar, elas também são comparadas à imagem da água, pois “enveredar” está associado à palavra vereda que significa curso fluvial pequeno. Se a luz do plenilúnio, na crista da montanha, forma a imagem de uma cachoeira, as névoas, que são brancas e invadem o ambiente, são as veredas.

A descrição delas, no verso seguinte, ressalta a brancura e o tamanho das névoas: “[...] São como alvas, longas charpas”. Seu comprimento aproxima-as da noite e, assim como esta, elas também se mostram superiores, pois não precisam tocar nas “escarpas” para descer da montanha: “Suspensas no ar ao longo das escarpas.”.

Despertada a imaginação do sujeito lírico, as névoas são comparadas a “rebanhos de carneiros”, sendo essa mais uma aproximação da paisagem iluminada ao juízo estético do belo. Tal aproximação se deve ao fato da beleza despertar em nós a “ludicidade” (SCHILLER, 2008, p. 53). As névoas são apresentadas ao Eu na forma de uma lembrança imaginária, um “como se fosse”, já que o poeta utiliza a palavra “Lembram”.

A natureza, então, passa a ser contemplada não mais por um sentimento de assombro, mas de prazer. A satisfação é desencadeada pelo jogo lúdico entre imaginação e razão que, em harmonia, experimenta prazer quando o Eu

coletivo começa a dar formas, a apresentar a imagem da névoa nas formas estéticas dos carneiros. Estes, na primeira estrofe, não estavam em grupo, sendo apenas um que balia sozinho na noite sublime, já, na última, comparado à névoa, surgem em um rebanho na natureza bela.

O quadro comparativo entre as névoas e os carneiros inicia-se pelo advérbio de tempo “Quando,”. Este, além de evocar um momento específico no espaço temporal, também cria um suspense, pois sugere uma expectativa em relação à ação seguinte. O efeito de suspense é ampliado pela vírgula que aponta para uma continuação.

As névoas (ou carneiros) direcionam-se aos “oitões” e, em seguida, aos “adros” que são hospitaleiros por proporcionarem a sombra e evitarem o “sol a pino”: “Buscam oitões, adros hospitaleiros”. Os adros que são grandes pátios que se encontram tanto em cemitérios quanto em igrejas, podendo estar relacionados ao sagrado, à religiosidade, mas também a uma imagem positiva da morte. Vê-se, então, que as imagens poéticas caminham das penumbras assustadoras ao refúgio acolhedor.

Em “E lá quedam tranquilos ruminando...”, o verbo “ruminar” que significa tanto remastigar quanto meditar profundamente sugestiona, nesse último sentido, a alusão de que o sujeito lírico superou o seu pavor. As reticências, no final do verso, sugerem a continuidade do ruminar dos carneiros

opiniões

e, também, a paz interior alcançada pelo sujeito lírico coletivo. A tranquilidade atingida por ambos poderia conduzir a uma harmonização, daí as névoas se unirem tornando-se uma só: “Assim a névoa azul paira sonhando...”.

A natureza que antes era assustadora parece agora celebrar o prazer de existir: “As estrelas sorriem de escutar”. Diante da imagem hospitaleira da morte, sugestionada pelos adros, o sujeito lírico parece ter alcançado a consciência de sua condição de mortal. A satisfação experimentada com as formas estéticas e lúdicas na contemplação da natureza leva as estrelas e o sujeito lírico a experimentarem um sentimento de superioridade diante da morte. Ou seja, o Eu alcançou a segurança moral, nos termos de Schiller (2011, p. 34), que precisava para sentir o sublime diante da finitude. A arte, desse modo, auxilia o sujeito lírico a vencer o medo da morte. O sorriso das estrelas demonstra uma atitude estoica em relação ao temor da finitude. Diante delas, “As baladas atrozes / Dos sapos”, que são um gênero de poesia que lamenta e canta a dor de uma morte ou a perda de algo ou de algum ideal, transformam-se em uma experiência de prazer.

Nos três versos finais, o maior espaçamento na margem à esquerda do antepenúltimo verso e os *enjambements* operam a transformação do luar, antes úmido e frio, agora amável e protetor. As reticências apontam para seu movimento lento pelo ambiente e pela passagem da linha de um verso a outro, adensando o ritmo próprio da

natureza contemplada no tempo pelo poeta, como pode ser visualizado abaixo:

E o luar
[úmido...fino...
Amávico... tutelar...
Anima e transfigura a solidão cheia de
[vozes...

Após o deslocamento para a margem à esquerda do antepenúltimo verso acima, os seguintes retomam ao posicionamento padrão, dando continuidade à descrição do luar. As duas novas características dadas à luz da lua, “Amávico... tutelar...”, diferenciam-na da descrição anterior do verso precedente. O termo “amávico” é formado pela união de dois termos¹¹: “atávico”, que, aqui, significa retorno a um estilo anterior, uma herança de um estilo, e “amavio” que significa filtros amatórios, meios de sedução, feitiços, encantos. A nova descrição do luar o caracteriza como um filtro que seduz os homens, por ser “amávico”, e que serve, por exemplo, de contemplação aos poetas românticos, ao mesmo tempo que, também, protege os homens contra a escuridão noturna, por ser “tutelar”. Desse modo, os humanos que, no início do poema, estavam melancólicos e amedrontados, agora, recuperam a vontade de viver. O luar cumpre sua função de transfigurar a noite, impregnada também pelos sentimentos do sujeito lírico, em algo positivo: “Anima e transfigura a solidão cheia de vozes...”.

A solidão, presente no último verso, não é apenas um traço do poeta crepuscular; ela também pode

estar associada ao tema da morte. Tendo em volta de si a noite, o Eu sente-se sozinho, afinal, a morte, sendo parte do ciclo de uma única vida, é solitária. A luz, carregada de vontade de viver da lua auxilia o sujeito lírico a aliviar seus sofrimentos, a ter disposição de vida e a não temer a finitude. Este modo positivado de encarar a morte é encontrado, com maior frequência, na segunda fase bandeiriana, mas já se faz insinuar em “Paisagem noturna”.

A luz lunar proporciona a superação do medo da morte e auxilia o sujeito lírico a aproveitar o prazer de viver, despertando nele a consciência de sua mortalidade. O plenilúnio promove um movimento de transfiguração, animando a alma solitária do Eu coletivizado, trazendo um alento que enche “de vozes que segredam” a escuridão. Todas essas transformações sofridas pelo sujeito lírico coletivo, no poema, podem ser consideradas o primeiro passo à atitude estoica que Bandeira terá diante dos sofrimentos e da finitude em seu segundo período poético.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Tradução de Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. 15.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

COSTA, Daniel. A representação do inferno dantesco: uma leitura de sua paisagem e de seus pecados. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, PR, v. 7, n. 19, p. 279 – 292, maio de 2014. Disponível em: <<http://ojs.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/23988/13095>>. Acesso em: 9 de julho de 2018.

CUNHA, Cilaine. *O Sublime e o Humor Irônico*. Gonçalves Dias, Sousândrade, Álvares de Azevedo, Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis. 350 f. Tese de Livre-Docência apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, Área de Literatura Brasileira. São Paulo, setembro de 2016.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbismo ao modernismo* (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo: Ed. Ática, 1983.

_____. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: LOPEZ, Têle. (Org.). *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz/IEB/ FAPESP, 1987, p. 8-21.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. 6. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 4.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013, p. 51-74.

opiniões

ROSENBAUM, Yudith. Manuel Bandeira: uma poesia da ausência. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. 2.ed. São Paulo: EPU, 2008.

_____. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Notas

1 Termo utilizado por Goldstein (1987, p. 13) para se referir aos poemas, da primeira fase bandeiriana, que tratam da “aceitação”, da “alegria de viver” e da “capacidade de superar os males, encarando a vida de frente e usufruindo das coisas boas que ela oferece”, diferenciando-se, desse modo, da poesia crepuscular. Nos poemas anticrepusculares, encontram-se “Uma espécie de maduro compromisso com a realidade” (GOLDSTEIN, 1987, p. 13).

2 Versos polimétricos são “versos regulares de diferentes tamanhos” (GOLDSTEIN, 1987, p. 9).

3 Bandeira organizou a *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, de Gonçalves Dias (1959), além de desenvolver diversos trabalhos sobre o poeta, como “A vida e a obra do poeta. A poética de Gonçalves Dias.”, presente no livro mencionado.

4 A descrição do surgimento do plenilúnio, em “Paisagem noturna”, faz referência a outro poema parnasiano que Manuel Bandeira conhecia, “Plenilúnio”, de Raimundo Correia. A lua, neste poema, surge atrás das nuvens, “Que visão branca das nuvens sai!”, analogamente ao plenilúnio bandeiriano que emerge atrás da “sombria massa / Das serranias.”. Em Correia, o luar brilha “tremulamente”, como as cores da paisagem bandeiriana descritas como “cambiantes sutis, tonalidades fugidias, / Tintas deliquescentes”. Tanto no poema parnasiano mencionado quanto no bandeiriano, quando ambos os plenilúnios conseguem surgir de fato no céu noturno, atraem os olhares: “Há tantos olhos nela arroubados, / No magnetismo do seu fulgor! / Lua dos tristes e enamorados,”, diz o sujeito lírico de Correia; enquanto, em Bandeira: “Como uma hóstia de luz erguida no horizonte, / Fazendo levantar a fronte / Dos poetas e das almas amorosas,”. O diálogo com o “Plenilúnio”, do poeta parnasiano citado, também pode ser observado em outros poemas bandeirianos da segunda fase. Em “Satélite”, de *Estrela da tarde* (1960), por exemplo, ao dizer que a lua “Não é agora o golfão de cismas, / O astro dos loucos e dos enamorados,”, Bandeira refere-se a três versos de Raimundo Correia, são eles: “Lua dos tristes e enamorados, / Gólfão de cismas fascinador! / Astro dos loucos, sol da demência,”. Já em “Lua nova”, de *Opus 10* (1952), os versos “Não pensem que estou aguardando a lua cheia / – Esse sol da demência / Vaga e noctâmbula.”, do poeta de Pasárgada, referem-se aos versos “Astro dos loucos, sol da demência, /

Vaga, noctâmbula aparição!”, de Raimundo Correia. Tanto em “Satélite” quanto em “Lua Nova”, a imagem da lua descrita pelo poeta parnasiano é rejeitada. Em “Satélite”, a lua é vista como “Coisa em si, / – Satélite.”; já, em “Lua nova”, o Eu espera pela “lua nova”: “O que eu mais quero, / O de que preciso / É de lua nova.”. Os versos referenciados do poeta parnasiano referido adquirem um novo significado dentro da poesia bandeiriana. Esse procedimento é conhecido como colagem, como explicam Gilda de Mello e Sousa e Antonio Candido (2008, p. 11): “Manuel Bandeira repetia no plano da palavra a experiência dos cubistas e surrealistas nas colagens (*papiers collés*). [...] a experiência artística surgia dessa *promoção do objeto* que, colocado num contexto novo, irradiava magicamente à sua volta um novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substituía uma organização de choque”.

5 Neste artigo, privilegio uma única leitura dos versos.

6 A teoria do sublime schilleriana afirma que existem dois tipos de “sublime do poder”: o sublime contemplativo do poder e o sublime patético. O primeiro se refere àqueles objetos que se mostram apenas “como um poder da natureza muito superior ao nosso” e que nos permitem decidir a sua aplicação ao “nosso estado físico” ou à “nossa pessoa moral”. Eles não nos atingem de forma muito violenta. Para nos afetar, “quase tudo depende de uma atividade própria do ânimo,

porque de fora só é dada *uma* condição, ao passo que as outras duas têm de ser preenchidas pelo próprio sujeito” (SCHILLER, 2011, p. 41; grifo do próprio autor). As três condições para sermos afetados pelo sentimento do sublime contemplativo do poder (também conhecidas como “três aspectos na representação do sublime”) são: a existência de “um objeto da natureza como poder”; a “relação desse poder com a nossa faculdade de resistência física”; a “relação desse mesmo poder com a nossa pessoa moral”. Diferentemente desse, o segundo sublime, o patético, refere-se a um objeto que não apenas mostra o seu poder, como também o exprime de modo violento. Neste caso, a imaginação não é mais livre para relacionar ou não o objeto “ao impulso de conservação”. Ela precisa fazê-lo. “O sofrimento efetivo”, causado por este tipo de objeto, “não permite, entretanto, nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do espírito” (SCHILLER, 2011, p. 48). A noite e o silêncio, em “Paisagem noturna”, são objetos do sublime contemplativo do poder, pois apenas oferecem as condições ao pavor, mas não o exprimem de modo violento aos humanos, como no sublime patético.

7 A união do Eu com a natureza e a coletividade é uma herança da primeira fase do romantismo germânico: “O Eu transcende a Natureza física – o exterior mecânico disperso dos fenômenos – mas para encontrar-se [...] ao nível orgânico das coisas, com o *entendimento interno*

opiniões

da Natureza viva e animada” (NUNES, 2013, p. 58; grifo do próprio autor). Em suma, “O que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente” (NOVALIS, 1753 apud NUNES, 2013, p. 58). O que gerou este pensamento em relação à natureza foi o “*individualismo egocêntrico*” do romantismo “que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu” (NUNES, 2013, p. 58; grifo do próprio autor).

8 O anúncio de morte dado pelos “pios”, talvez, possa estar relacionado à biografia de Bandeira. O poeta descobriu a sua doença pulmonar em 1904, o que o forçou a interromper seus estudos na Escola Politécnica e voltar ao Rio de Janeiro em busca de lugares de climas serranos (BANDEIRA, 2008, p. 20), tais como Teresópolis, cidade em que Bandeira escreveu “Paisagem noturna” em 1912 e onde residiu, provavelmente, para tratar da tuberculose. A convivência com a doença pulmonar impregnou seus livros iniciais com os sentimentos de melancolia e revolta, como sugere a declaração do próprio poeta em *Itinerário de Pasárgada*: “Nos primeiros anos da doença me amargurava muito a ideia de morrer sem ter feito nada; depois a forçada ociosidade. Já disse como publiquei *A Cinza das horas* para de certo modo iludir o meu sentimento de vazia inutilidade” (BANDEIRA, 1984, p. 131).

9 O significado de “arquejo” sugestiona a doença pulmonar de Manuel Bandeira, a tuberculose.

10 Além da imagem dos sapos, a morte, em “Noite morta”, está também representada: no vazio da “estrada”: “Ninguém passa na estrada. / Nem um bêbado.”; na evocação do passado: “No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras. / Sombras de todos os que passaram. / Os que ainda vivem e os que já morreram.”; e na noite: “(Não desta noite, mas de outra maior.)”.

11 Este tipo de formação de palavra é conhecido como *portmanteau word* ou palavras-valise. A construção do novo termo ocorre através de “duas palavras base, ou apenas uma delas,” que perde “parte de seus elementos fonológicos para constituírem um novo item lexical, sendo, geralmente, a perda da parte final da primeira e a parte inicial da segunda.” (NETO, 2016, p. 48). Em “amávico”, “amavio” perdeu o {-vio}, enquanto “atávico” perdeu o {atá-}.

NETO, Natival. Outras palavras: as palavras-valise entre revisões e sistematizações. *Tabuleiro de Letras*, Bahia, BA, v. 10, n. 2, p. 46 – 64. Disponível em:

<<https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/2815/2058>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2016.