



“PNEUMOTÓRAX”:
A POÉTICA TÍSICA DE MANUEL BANDEIRA

Lucas Ferreira Alves

Rio de Janeiro

2022

LUCAS FERREIRA ALVES

“PNEUMOTÓRAX”:

A POÉTICA TÍSICA DE MANUEL BANDEIRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação
Português-Literaturas.

Orientador: Prof^o. Dr. Eucanaã Ferraz

Rio de Janeiro

2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LUCAS FERREIRA ALVES

DRE: 117.089.731

“PNEUMOTÓRAX”:

A POÉTICA TÍSICA DE MANUEL BANDEIRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português-Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Eucanaã Nazareno Ferraz

Universidade Federal do Rio de Janeiro



NOTA: 10,0

Leitora crítica: Profa. Dra. Maria Lúcia Guimarães de Faria

Universidade Federal do Rio de Janeiro



NOTA: 10,0

MÉDIA: 10,0

Data de avaliação: 28/12/2022

CIP - Catalogação na Publicação

A474p Alves, Lucas Ferreira
 Pneumotórax: a poética tísica de Manuel Bandeira /
 Lucas Ferreira Alves. -- Rio de Janeiro, 2022.
 39 f.

 Orientador: Eucanaã Ferraz.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Licenciado em Letras: Português -
 Literaturas, 2022.

 1. Literatura. 2. Poética. 3. Poesia brasileira.
 4. Manuel Bandeira. I. Ferraz, Eucanaã, orient. II.
 Título.

SUMÁRIO

1. EU FAÇO VERSOS COMO QUEM MORRE: INTRODUÇÃO	8
1.1 O argumento	8
1.2 Esboço para uma máscara	9
2. E SE PERMITIR FAREMOS UMA RADIOSCOPIA	12
3. A VIDA INTEIRA QUE PODIA TER SIDO	19
3.1 Preliminares	21
3.2 Aqui é proibido sonhar	26
3.3 Uma consulta no anfiteatro	29
3.4 Exercícios de respiração	31
Considerações finais	35
Apêndice: “Alle Sogle”	36
Referências	38

Agradecimentos

À Maria Neusa, Francisco de Assis, Samantha Ferreira e Ranieri Ferreira, a quem eu chamo família. Minha a honra e o agradecimento maior. É por vocês.

Ao professor Eucanaã Ferraz, por suas aulas, por sua orientação, pela amizade em poesia, você faz muito bem de se deixar por ela.

À professora Maria Lúcia Guimarães, carinhosamente Maluh, leitora crítica deste trabalho e de uma generosidade sem par.

A Alvaro Luiz, Leonardo Messias, João Silva e Victor Hentzy. Por estarem aqui, obrigado.

*Os tempos passado e futuro
O que poderia ter sido e o que foi
Apontam a um só fim, que é sempre presente.*

(T.S. Eliot, *Quatro Quartetos*)

E a morte eu acho não é nenhum parêntese

(e.e. cummings, *Is 5*)

1. EU FAÇO VERSOS COMO QUEM MORRE: INTRODUÇÃO

— *Eu faço versos como quem morre!*

— *Não faz!*

— *Faço!*

— *Não faz!*

(Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 27/12/1924)

1. 1. O argumento

O presente estudo tem por objetivo uma leitura interpretativa do célebre poema “Pneumotórax” (*Libertinagem*, 1930), de Manuel Bandeira. Para isso, primeiro investigaremos a posição que esse texto ocupa em sua obra, sob o enquadramento estilístico e temático da tísica: a lapidação de uma persona poética tragicômica; a culminação de uma guinada estética do penumbrismo ao modernismo; a transfiguração psicológica de um sujeito que deixa de ser “doloridamente tísico” para tornar-se, em suas palavras, “ironicamente, sarcasticamente tísico”.

Tomaremos como recorte temático o que Bandeira chamou de “arte fisio-patológica”, isto é, os poemas compostos sobre ou sob a manifestação da doença. Nesse campo, selecionamos o poema “Desencanto” como representante da primeira poesia bandeiriana, para então observar a transição estilística e psicológica que ocorre entre *A Cinza das Horas* (1917) e *Libertinagem* (1930).

1. 2. Esboço para uma máscara

Na extensa correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira é possível encontrar muitas pérolas da nossa poesia. Uma delas é a conversa que ambos tiveram sobre os primeiros poemas de Bandeira. Na ocasião de 1924, Mário de Andrade escreveu um artigo intitulado “Manuel Bandeira” sobre o livro *Poesias*, que reunia os dois volumes de poemas publicados pelo autor, *A Cinza das Horas* (1917) e *Carnaval* (1919), acrescido no inédito *Ritmo Dissoluto* (1924), lançado naquele mesmo ano. “Nesse estudo,” anota Marco Antônio de Moraes, “MA parte da tuberculose de MB como determinante do fluxo lírico e do caráter contemplativo de poeta” (BANDEIRA, 2001, p.163). A certa altura, Mário critica o poema “Desencanto”, do livro de estreia:

Desencanto

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

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

E nestes versos de angústia rouca,
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
— Eu faço versos como quem morre.

(Teresópolis, 1912)

Mário diz:

‘Eu faço versos como quem morre’... Mentira! É mentira que quem faz versos age como quem morre. Ninguém poetou jamais a se exaurir, a não ser por essa teatralidade ingênita que herdamos da nossa mãe cotidiana, a hipocrisia. Que cantos de cisne, nem nada!

(“Manuel Bandeira”, In: *Revista do Brasil*; Edição da Revista de Língua Portuguesa, 1924, Seção Crônicas, nº 107)

Em carta, Bandeira rebate:

O soneto ‘Renúncia’ foi feito com 40º, vômitos, suores frios, escarros de sangue, — o quadro clínico completo de uma *poussée* tuberculosa. “Os sinos” subdelírio num acesso de gripe que os médicos tomaram por uma infecção secundária estafilocócica.

Não tenho nenhuma preferência por essa arte fisio-patológica. Apenas dou importância a ela. Hoje o que eu gosto de fazer são aqueles poemas impessoais, em que a emoção artística é desinteressada e que são realmente um divino consolo.”

(Correspondência, 27/12/1924, p. 166)

Essa carta contém muitos tópicos de interesse, aos quais voltaremos mais à frente. À princípio, sabemos que a tuberculose marcou profundamente a vida e a poesia de Manuel Bandeira. E Mário de Andrade reconhecia sua importância, seu impacto na personalidade do amigo: “A tuberculose em Manuel foi uma data histórica”, dizia em seu artigo. Mas, apesar da réplica de Bandeira, não podemos deixar de dar certo crédito a Mário. Mesmo que os poemas tenham sido escritos no mais agudo quadro tuberculoso, o fingimento, mesmo que fingimento verdadeiro, nos termos de Fernando Pessoa, quando o poeta “chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. O que Mário tentava apontar não era que Bandeira simulava sua doença, e forjava receitas médicas como licença poética, mas que usava da doença como uma máscara de poeta tísico, sofredor e melancólico.

Em Bandeira, a vida e a obra possuem uma profunda intimidade, a todo tempo se misturam, se confundem. Até mesmo as figuras da sua infância se transformam em personagens mitológicos em sua literatura: Tomásia, Rosa, Totônio Rodrigues. Essa relação, entretanto, jamais será, em ficção, baseada em verdadeira sinceridade, mas em fingimento literário. Por isso, falamos em *persona* poética, termo latino que designa “máscara de ator”, e que, etimologicamente, veio dar de maneira curiosa na palavra “pessoa”, “persona”,

“personne”, “persoană” nas línguas neolatinas, — em português; espanhol, italiano; francês e romeno, respectivamente (BARTHES, 1979, p. 116). Foi Ezra Pound quem conferiu à *persona* um sentido poético, “para indicar as várias personagens históricas pela boca das quais falava” (ELIOT, 1991, p. 130). A máscara e a pessoa se embaralham, a própria raiz da palavra evidencia essa propensão à confusão do que é experimentado com o que é representado. Esse problema é ainda mais acentuado, e nunca completamente solucionado, na obra de Manuel Bandeira, ainda mais em seu primeiro livro, onde recorrentemente vida e obra se entrelaçam de maneira mais profunda, onde a máscara aderiu ao rosto do autor-ator. Em seus primeiros poemas, o problema é maior porque ainda havia um compromisso de sinceridade, uma tentativa de expressão de um Eu que se entendia como sendo Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, *ipsis litteris*. Isso é já observado por Fernando Impagliazzo, em sua dissertação *Tísico porque poeta*: “Os versos anteriores a “Pneumotórax” são, em sua maioria, versos de uma biografia velada ou, antes, desentranhada, para usar um termo do poeta” (2017, p. 27). Em *A Cinza das Horas* especificamente, escrito quase que totalmente em convalescença em Petrópolis e Clavadel, Bandeira traja a máscara dramática do poeta tísico.

2. E SE PERMITIR FAREMOS UMA RADIOSCOPIA

A persona dramática que Bandeira cria literariamente é muito semelhante à dos poetas crepusculares italianos, que surgiram nas duas primeiras décadas do séc. XX. Uma geração marcada pela melancolia, pela expressão confessional e pela desesperança como sintoma psicológico decorrente da tuberculose. Sergio Corazzini e Guido Gozzano, dois dos principais poetas, morreram muito jovens em decorrência da doença. Bandeira logo se identificou com a figura deles, que assim como ele, viveram como quem morre, numa vida provisória. E esse tema da vida provisória (muitas vezes em contraste com a visão de uma vida virtual como possibilidade ilusória de escape) aparece com frequência nessa poesia, como se vê no mais famoso poema dessa geração, “Desesperazione del poeta povero”, de Sergio Corazzini, que termina com os seguintes versos:

[...]

Não sou, então, um poeta:

eu sei que para se dizer: poeta, convém

viver bem outra vida!

Nada sei, meu Deus, senão morrer.

Amém.¹

Manuel Bandeira travou contato com a poesia crepuscular italiana via Ribeiro Couto, poeta penumbrista e também tuberculoso, que foi de fundamental influência para ele quando os dois conviveram na Rua do Curvelo, em Santa Teresa, na década de 1920. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira nos dá pistas dos autores que o influenciaram nessa época. Dentre os italianos, podemos encontrar Palazzeschi (1885-1974), Soffici (1879-1964), Govoni (1884-1965), Corazzini (1886-1907). A influência dos crepusculares já foi tematizada em artigos, como “Traços penumbristas na poesia modernista de Manuel Bandeira”, de Norma Steltzer Goldstein. No Brasil, a poesia crepuscular veio a ser o que chamamos de penumbrismo, termo aliás cunhado por Ronald de Carvalho em artigo, para designar a poesia

¹ Tradução nossa.

de Ribeiro Couto (GOLDSTEIN, 2013, p. 2). No mesmo sentido, Rosenbaum delinea o cenário poético do penumbrismo brasileiro:

Na segunda década do século XX, a veia poética do crepuscularismo desce um pano penumbrista sobre a literatura da época. Como irmão menor de algumas faces do simbolismo, o poeta crepuscular se instala em um canto do mundo e canta em tom intimista sua melancolia. Continuam presentes a evocação, a sugestão, o mistério e a contemplação, só que agora modificados por uma atmosfera psicológica sombria. (ROSEBAUM, 1993, p. 28)

O penumbrismo não chegou a formar escola ou tornar-se movimento no Brasil. Ainda assim, teve forças suficientes para ajuntar alguns poetas que, ainda que mais ou menos dissonantes entre si, constituíram um tom coerente, com uma temática intimista, cotidiana, melancólica, com uma abordagem rítmica mais solta, recriando-a em cima de metros clássicos, e versos mais livres, o que preparou terreno para o verdadeiro verso livre do modernismo. Era uma tendência aliás que contava com poetas que alcançaram prestígio e importância à época, como: Mário Pederneiras, Filipe D'Oliveira, Ronald de Carvalho, Eduardo Guimaraens, Homero Prates, Murilo Araújo, Múcio Leão, Onestaldo de Pennafort, Guilherme de Almeida, Olegário Mariano, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira (GOLDSTEIN, 2013, p. 3); uma poesia marcada por uma tensão formal entre o verso livre e o regular, e tensão psicológica entre o comedimento e a insubmissão, — um jogo, como Goldstein destaca, de meio-tom (ROSEBAUM, 1993 apud. GOLDSTEIN, 1983, p. 28):

Mais tendência poética do que grupo propriamente dito, ele se caracteriza por uma melancolia agridoce, pelos temas ligados ao quotidiano, por uma morbidez velada — atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica, traduzida, no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos. Paralelamente, os poetas crepusculares praticam a desarticulação do verso por via do ritmo dentro da métrica tradicional, chegando a modificá-la. Poderíamos falar, portanto, num processo de meio-tom formal correlacionado a um processo de meio-tom psicológico.

Muitos desses poetas, tanto os europeus quanto os brasileiros, contraíram tuberculose na juventude. Alguns chegaram a falecer em decorrência da doença ainda muito jovens, como Sergio Corazzini. É termo pacífico que “a doença da cura” era uma das, ou a principal indutora dessa tendência poética decadentista, desconsolada e sem a menor perspectiva de futuro possível. Para acessar um pouco do veio psicológico que transpassou essa geração,

basta olharmos para a crônica de Bandeira, “O momento mais inesquecível”, em que narra o impacto do diagnóstico médico da tísica:

Quando, aos 18 anos, adoeci de tuberculose pulmonar, não foi à maneira romântica, com fastio e rosa na face pálida. A moléstia que "não me perdoava" (naquele tempo não havia antibiótico) 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, 2003, p. 207)

Na época, a tuberculose era uma doença sem cura. O tratamento se restringia ao repouso, café com leite servido com ovos na cama pela manhã, banho de sol e ares serranos. A eficácia do pneumotórax como intervenção para a tísica se comprovou somente em 1912, quando Bandeira já tinha 24 anos de idade:

Os grandes avanços da medicina no que concerne à etiologia e ao tratamento da tuberculose foram: a descoberta do seu agente etiológico, o *Mycobacterium tuberculosis*, ou bacilo de Koch, em 1882; o emprego do pneumotórax na forma pulmonar, por Forlanini, em 1889; o reconhecimento da eficácia do pneumotórax, por Ascoli, em 1912; e a descoberta de drogas eficazes na terapêutica da doença, a partir de 1940. (MARTINS, 2007, p. 100)

O diagnóstico tuberculoso significava, portanto, a anulação do futuro e o cumprimento de uma vida de rigor monástico. O comentador Giampiero Comolli, no prefácio do livro sobre a poesia de Guido Gozzano, descreve nos mesmos termos que Bandeira o que significava a recepção do diagnóstico da tuberculose — o início de uma preparação para a morte: “Quando, em abril de 1907, lhe é comunicado o diagnóstico da tuberculose pulmonar, Guido Gozzano havia somente 24 anos, e súbito, sem fingimentos, se dá conta de ter se tornado um homem sem mais futuro”² (GOZZANO, 1993, p. 5).

Essas informações biossociais acerca da tuberculose não são alheias à poesia. Por mais que de modo algum sejam um instrumento propositivo para a interpretação de um poema, elas formaram materialmente o mundo circundante e, portanto, a consciência, o imaginário, e fincaram raízes profundas nos artistas do início do século XX. Muito além de

² “Quando, nell’aprile del 1907, gli viene comunicata la diagnosi di tubercolosi polmonare, Guido Gozzano ha solo ventiquattro anni, e subito, senza infingimenti, si rende conto di essere diventato un uomo senza più futuro”

mero tema ou tendência estética, veremos como a aura penumbrista habitou Manuel Bandeira até mesmo em sua poesia posterior. Yudith Rosenbaum atenta a esse fato quando escreve: “Os elementos penumbristas e crepusculares, típicos dos poetas finiseculares, estão ainda presentes e recriados nas obras mais tardias [de Manuel Bandeira], ainda que dominados pela marca modernista.” (1993, p. 24)

Na mesma linha, Davi Arrigucci Jr., quando interpreta o poema “Consoada” no âmbito temático da morte, considera que por mais que as correntes estéticas tenham se desvanecido com o tempo, suas premissas se instalaram no íntimo do poeta, e suas pistas podem ser espreitadas em poemas que à primeira vista nos passariam imperceptíveis:

A poesia crepuscular da primeira fase bandeiriana dá mostras constantes desse sentimento da fugacidade que atinge fundo o universo do Eu com todos os seus afetos, mas a herança pós-simbolista se alijou ainda mais fundo, no cerne mesmo da experiência da poesia da fase madura. É que ela se casou no mais íntimo com o próprio sentimento da existência provisória diante da ameaça da morte iminente, a que teve de se sujeitar o poeta: ela surge exatamente no momento em que essa ameaça se coloca como um fato “iniludível” no horizonte próximo, pela manifestação repentina da doença fatal. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 268)

Se *A Cinza das Horas* marca o início desse percurso (ilustrado por poemas como o já citado “Desencanto”, além de “Epígrafe”, “Desalento”, entre outros), acreditamos que seja interessante avançar nesse itinerário poético via Guido Gozzano, com específico interesse pelo famoso poema “Alle soglie”, do livro *I Colloqui* (1907).

Trata-se de um livro nunca traduzido para o português. Fizemos a tradução da primeira parte do poema (a segunda e a terceira são variações da inicial), porque nela está a matéria medular para o nosso propósito. Antes de tudo, o título do poema merece uma breve elucidação. “Soglie” é plural de “soglia”, que significa “umbral” ou “soleira”. A expressão “alle soglie”, entretanto, que literalmente quer dizer “nas soleiras” é usada quase que exclusivamente em seu sentido figurado, como “nos limiares” ou “nos limites”. O uso dessa expressão em português, porém, é bastante raro e, assim, optamos pela expressão no singular, o que nos mantém próximos do vocabulário prosaico adotado por Gozzano.

No limiar³

I

Meu coração, moleque alegre que ri mesmo em pranto,
meu coração, menino que é tão feliz ao existir no mundo,

mesmo ocluso na sua concha, parece escutar do lado de fora
frequentemente alguém que bate, que bate... São os médicos.

Me espalham em vários lugares enquanto espiam não sei quais sinais,
me auscultam com o estetoscópio o peito de cima abaixo.

E escutam carcomas, quem sabe, esses velhos sabidos... Qual a razão?
Quase sorriria, se depois não precisasse pagá-los...

“Apenas um leve chiado ao alto... aqui... na clavícula...”

E com um lápis ridículo desenha um círculo azul.

“Nutra-se... não faça mais versos... nenhuma noite insone...
nenhum cigarro... nem mulheres... tente belos céus mais calmos:

Nervi... Rapallo... San Remo... evite a melancolia;
e se permitir faremos uma radioscopia...”

Se percebe no original a alusão métrica ao hexâmetro datílico — que aqui não nos preocupamos em reproduzir fielmente em prol de uma maior precisão enunciativa —, reforçando a liberdade formal em cima dos metros clássicos, como já comentamos anteriormente. Há também uma ironia que amarra e controla a melancolia enraizada (que tensiona a todo instante, mas sem nunca chegar à superfície do poema). Guido neste livro traz a marca do que Giampiero Comolli chamou de “um certo senso semelhante à leveza”⁴ (GOZZANO, 1993, p. 5), uma leveza de abordagem, como quem evita a melancolia, muito diferente do seu primeiro livro *La via del rifugio* (1907), escrito, assim como *A Cinza das*

³ O poema original está na íntegra no Apêndice do estudo

⁴ “un certo senso simile alla lievità”

Horas, sob a violenta manifestação da doença, com marcas fortíssimas de desolação. Em *I Colloqui* (1911), há madureza artística, redirecionamento estilístico, assim como outra etiqueta para com a tísica. Em carta a Giulio De Frenzi, datada de junho de 1907, Gozzano toma partido contra Stecchetti, poeta que utilizava inúmeros pseudônimos e máscaras para compor suas obras e que lançara uma coletânea de poemas tísicos e desesperados: “Mas como se vê que o poeta tinha pulmões saudabilíssimos! É uma outra coisa a ideia de morrer, outra coisa! Se permanece ali: não saberei dizer como. Mas não se murmura, não se impreca, não se diz coisas feias. Se espera sorrindo a morte: se está quase bem”⁵. (GOZZANO, 1993, p. 6)

Guido se rebela contra a postura dramática frente à morte. “Choraste na presença da morte?”. Do mesmo modo como Mário de Andrade observou essa dramaticidade em Bandeira, — a diferença, claro, é que Bandeira era realmente tísico, ao passo que Lorenzo Stecchetti era tão somente pseudônimo e máscara de um homem que “aveva sanissimi polmoni”. De todo modo, Gozzano faz objeção a qualquer dramaticidade da morte, seja ela autêntica ou não. Isso se comprova não necessariamente na carta para Giulio De Frenzi, mas em sua práxis poética. Uma poesia que se arma do riso, da leveza, como remediação possível à morte. Giampiero Comolli sublinha essa postura poética frente à iminência da morte:

Porém Gozzano, ao fim do primeiro instante, se reteve a configurar o próprio destino sob o signo da tragédia. Recusando sempre o clamor do desespero, o dramático lutuoso do desconforto, se encaminhou, entre tanto, contra a morte com as mãos nos bolsos, sorrindo aquele seu vago sorriso ligeiro, com a mesma naturalidade com que foi ao encontro de seu sucesso excepcional.⁶ (GOZZANO, 1993, p. 5)

A referência ao poema “No limiar” nos serviu aqui como aparato para pensar, sob a temática da tísica, a guinada modernista de Manuel Bandeira e para lembrar que em sua obra a memória não se dá somente como tema, mas é antes força aglutinadora de tendências, estilos e técnicas. Uma poesia da soma; sempre suplementando novos arsenais à sua biblioteca particular.

⁵ “Ma come si vede che il poeta aveva sanissimi polmoni! È tutt'altra cosa l'idea di morire, tutt'altra cosa! Si resta lì: non saprei dire come. Ma non si mormora, non s'impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene”

⁶ “Eppure Gozzano, fin dal primo instante, si trattenne dal configurare il proprio destino sotto il segno della tragedia. Ricusando sempre il clamore della disperazione, il dramma luttuoso dello sconforto, s'incamminò invece verso la morte con le mani in tasca, sorridendo di quel suo vago sorriso leggero, con la stessa naturalezza con cui andò incontro al suo successo eccezionale”

Sabemos que Bandeira travou contato com a poesia de Guido Gozzano: o poeta é citado nominalmente em *Noções de História das Literaturas* (1960, p. 196). O fato é que “No limiar” é um poema do início do século XX; escrito por um poeta tuberculoso; que narra a consulta de um paciente tuberculoso, e que recebe, ao final, conselhos absurdos, como evitar a melancolia e a poesia. As circunstâncias e o argumento são incrivelmente semelhantes ao poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, — cuja análise é o destino final deste itinerário.

3. A VIDA INTEIRA QUE PODIA TER SIDO

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.

Perdi a saúde também.

É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

(“Não sei dançar”)

Paramos no ponto em que a máscara-de-ferro de poeta tísico já havia se confundido ao rosto de Manuel Bandeira, a ponto de não mais saber diferenciar o que era personagem e o que era autor, o que era tísico e o que era ele próprio. É o que ele diz naquela mesma carta em resposta a Mário de Andrade:

Eu próprio não sei dizer qual é o verdadeiro Manuel: o manso ou o outro. Antes da doença fui dinâmico como um futurista italiano, verdadeiro azougue, sarcástico, remedador (grande talento de comediante), agressivo, sem maldade de coração mas com muita maldade intelectual. A tísica pôs água nessa fervura toda. (BANDEIRA e ANDRADE, 2001, p. 164)

Talvez Bandeira já previsse que essas qualidades seriam perfeitas para a descrição de sua poesia futura, já em fase gestatória. Poesia que se cristalizou no livro *Libertinagem*, no qual o poeta deixa de lado a persona trágica, já cansado das máscaras de tísico de *A cinza das horas* e de Pierrot em *Carnaval*; só agora, pela poesia dissoluta e libertina, ele forja uma identidade própria. É desse modo que Bandeira afirma sua “Poética”:

[...]

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

Nesse contexto, *Libertinagem* registra as marcas personalíssimas do poeta: a maestria como *verse maker*, a ternura dos diminutivos, os temas cotidianos, e também a aspereza do *humour*, que – marcando distância em relação aos simbolistas, parnasianos e crepusculares – assinalava o diálogo com geração de 1922:

A geração de 22 exerceu sensível influência em mim próprio, alguns anos mais velho do que ela. Minha natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930). Um dos poemas mais característicos, do ponto de vista deste estudo, é o “Pneumotórax”. (BANDEIRA, 1997, p. 526)

Pneumotórax

1. Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.
2. A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
3. Tosse, tosse, tosse.

4. Mandou chamar o médico:
5. – Diga trinta e três.
6. – Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
7. – Respire.

8.

9. – O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
10. – Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
11. – Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

3.1. Preliminares

Antes de adentrar propriamente na leitura do poema, é importante traçar alguns comentários. O primeiro, condizente à montagem do livro, diz respeito à posição do poema. “Pneumotórax” vem logo em seguida a “O cacto”, cuja última palavra é bastante reveladora e sugere uma aproximação com o poema que vem em seguida: “— Era belo, áspero, intratável.”

Essa montagem decerto não é contingente. Podemos interpretá-la como chave de leitura para nosso poema em questão, cujo argumento central é a *intratabilidade*. Ou ainda, arma-se em torno de um sujeito que não tem cura, não tem futuro e não tem saída. Ricardo Piglia, em certo momento de “Teses sobre o conto”, discorre sobre a escrita de Jorge Luis Borges e faz uma afirmação que cabe perfeitamente à escritura de “Pneumotórax”: “a duplicidade e a condensação da vida de um homem numa cena ou ato único que define seu destino” (2004, p. 93). De fato, o poema, a um só tempo, narra a definição de um destino e logo as cortinas descem as luzes se apagam, sem qualquer esboço de epílogo.

Além disso, cabe comentar o aspecto correlacional da montagem do livro. Assim como “Cacto” fornece a chave de leitura de “Pneumotórax”, é possível ler o primeiro sob a ótica da intratabilidade clínica presente no segundo; ou seja, o cacto abatido por um tufão furibundo como possível correlato objetivo de um sujeito abatido pela tísica.

Outro comentário preliminar faz-se necessário para a elucidação de certos vocábulos médicos presentes no poema. Yudith Rosenbaum acerta ao identificar uma dificuldade de encaixar a poética bandeiriana nos termos da estrutura da lírica moderna quando diz:

Bandeira não se deixa abraçar tranquilamente pelas características da lírica moderna, como as traçou Hugo Friedrich no livro *Estrutura da Lírica Moderna*. As dissonâncias que o crítico alemão detectou, bem como as categorias negativas com que aborda a poesia moderna, não são tão visíveis em Bandeira. Incomunicabilidade, obscuridade, incoerência, deformações não são a marca bandeiriana (ainda que certos contrastes e tensões não estejam ausentes).” (1993, p. 32)

De fato, a poesia de Bandeira é afeita a uma linguagem simples, clara e direta, abundante de diminutivos fraternais e de declarada aversão às propensões herméticas. Mas devemos notar também que o poeta bem soube lançar mão das características da lírica

moderna para causar o efeito de dissonância teorizado por Hugo Friedrich. Esses artifícios são facilmente notados em “Satélite”, por exemplo, ou mesmo em “Pneumotórax”. Sobre o efeito dissonante da lírica moderna, Friedrich diz: “A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente embora a compreensão permaneça desorientada. [...] Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade.” (1978, p. 15)

Mas comecemos agora a desvelar os termos técnicos propriamente. A começar pelo título. Pneumotórax é uma lesão pulmonar, mais especificamente na região pleural, que é o revestimento do pulmão. Em 1899, Forlanini descobriu que causar essa lesão de maneira proposital era um possível método para eliminar as sequelas da tuberculose. A comprovação da eficácia desse método foi comprovada somente em 1912, por Ascoli (MARTINS, 2007, p.100). Era, portanto, um método relativamente novo à época do poema. Manuel Bandeira procurou o método milagroso, mas a bactéria estava instalada nos dois pulmões, de modo que o procedimento seria impossível:

Ribeiro Couto, amigo do poeta, fizera uso deste tipo de tratamento, com sucesso. Porém, o pneumotórax só era indicado quando o paciente tinha doença em um pulmão, nunca quando havia comprometimento dos dois. Portanto, deve ter sido motivo de grande frustração e angústia quando ele [Manuel Bandeira] tomou conhecimento que aquela terapêutica salvadora não podia ser empregada no seu caso. (MARTINS, 2007, p.105)

Os dois termos obscuros da primeira estrofe são: hemoptise, que são escarros com sangramento e com pedaços mortos do pulmão, e dispneéia, que é a dificuldade de respirar, normalmente agravada à noite. Essa é a descrição do caso clínico da doença já avançada. Repare-se na semelhança entre a descrição clínica do primeiro verso e aquela citada na carta de Bandeira a Mário, quando falava do soneto “Renúncia”: “foi feito com 40°, vômitos, suores frios, escarros de sangue, - - o quadro clínico completo de uma *poussée* tuberculosa”. Um quadro muito semelhante ao do paciente do poema: febre, hemoptise e suores. E mais adiante no poema, o diagnóstico médico dado ao paciente é o mesmo que Bandeira recebeu quando se tratava no sanatório em Clavadel, conferindo-lhe uma compreensão mais realista, (e desoladora), do seu quadro. Com o bacilo de Koch espalhado em ambos os pulmões, tornara-se impossível a realização do pneumotórax. O diagnóstico do médico – espécie de máscara sob a qual parece despontar o dr. Bodmer – cai como um raio: "O senhor tem uma

escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado" (Bandeira, 1958, vol. 1, p. 186). O personagem de "Pneumotórax" parece remontar 23 anos depois a uma mesma autobiografia clínica do poeta traçada desde 1906, ao menos, quando data o poema "Renúncia" (*A Cinza das Horas*). Mesmo aqui, Bandeira e sua persona não se dissociam completamente, mas se relacionam agora numa outra dinâmica. T.S. Eliot, quando discorre sobre a voz dramática da poesia, nos indaga: "quando o monólogo dramático não é posto na boca de uma personagem já conhecida do leitor – quer seja da história, quer da ficção – surge provavelmente a pergunta: 'Quem seria o original?'" (1991, p. 131). No caso de Bandeira, e mais precisamente no poema "Pneumotórax", a questão de "quem seria o original?" engendra um tópico muito particular de sua poesia que é a íntima ligação entre vida e obra. A persona de tísico muito se entrelaça com a biografia do poeta. Mas isso claramente não nos permite dizer que o personagem de "Pneumotórax" é precisamente Manuel Bandeira, — assim como não há margem para afirmar que "Vai, Carlos, ser *gauche* na vida" se refira a Carlos Drummond, ou que o personagem Borges do conto "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" seja Jorge Luis Borges; o autor, ao se ficcionalizar, torna-se sempre personagem num jogo de auto encenação. Aliás, nem mesmo o sujeito poético de *A cinza das horas*, com sua profunda evidência enunciativa:

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

("Epígrafe", *A Cinza das Horas*)

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

("Desencanto", *A Cinza das Horas*)

Tédios e penas cuja memória
Me era mais leve que a cinza leve,

Pesam-me agora... contam-me a história
Do que minh'alma quis e não teve

(“Desalento”, *A Cinza das Horas*)

Por mais que pareçam ser, que se passem por, não são nunca Manuel Bandeira. A teatralidade ingênita que Mário de Andrade aponta é inescapável. E se Bandeira a princípio rebateu a crítica, mais tarde, a exemplo de sua poesia, a reconheceu e inclusive como força criadora em sua obra —, não só sobre si, mas também sobre aqueles com quem conviveu na infância: os avós, Totônio Rodrigues, Tomásia e Rosa são personagens reais que ganham forte carga mitológica ao serem nomeados e evocados nos afamados poemas “Profundamente” e “Evocação do Recife”.

A auto encenação é um jogo de ilusionismo, o espectador tende a perder de vista o objeto face ao espelho. “Tens de manter consciência de reconhecer que o imitador e a pessoa imitada são pessoas diferentes: se formos realmente iludidos a imitação se torna uma impostura”(ELIOT, 1991, p. 131). O matiz particular de “Pneumotórax” é que Bandeira não imita uma figura histórica ou literária, mas a si mesmo, criando sua própria persona. Aliás, sua aptidão como ator foi reconhecida em mais de uma oportunidade por seus amigos e colegas. A começar por Mário de Andrade, no artigo sobre a primeira poesia bandeiriana; depois foi a vez de Augusto Frederico Schmidt em artigo de 1949, que já repara a máscara bandeiriana, não mais trágica, mas burlesca, quando encenaram a peça “Na rua do Sabão”, baseada em seu poema:

Como convinha, o ator que encarnou Manuel Bandeira mostra-se em cena com uma grande máscara burlesca, em que o essencial da fisionomia do cantor da fuga para Pasárgada é representado. A fisionomia verdadeira ou real de Manuel, que é de um estranho homem magro, ácido, marcado e de uma impressionante simpatia depois que as pontes descem e Manuel Bandeira abandona a reserva um pouco brusca e ríspida com que se defende de todos, às primeiras abordagens: a fisionomia do grande Manuel está respeitada melhor na máscara do que numa caracterização qualquer. (IMPAGLIAZZO, 2017, p. 27)

Muitos anos depois, Carlos Drummond de Andrade, em homenagem póstuma ao amigo, ressaltou a aptidão inata, ainda que não grande-eloquente, de Bandeira a representar uma personagem (BANDEIRA, 1998, p. 10):

Ator

No chão de Laranjeiras arma-se o teatro
de faz-de-conta.

O pequenino ator
domina a plateia cativada.

Não será João Caetano ou astro de tevê.

Será tradutor de Shakespeare e Schiller.

Demissionário dos grandes holofotes – “minha ternura é um fato, mas não gosta de se mostrar”(“Poema para Santa Rosa”) – Bandeira cria, traduz e atua na coxia os seus dramas, sua vida inteira.

3. 2. Aqui é proibido sonhar

Agora, adentrando verdadeiramente o poema, vemos o primeiro verso, marcado pela aspereza. Impagliazzo repara que uma variação publicada em 1926 não trazia o vocábulo “dispneia”, mas “serrotes asfixiantes”. A modificação promovida pelo autor sugere a austeridade de uma bula de remédio, denotativa, preterindo a metáfora em favor de um termo científico. O segundo verso chega em voz lírica que parece reclamar a vida virtual que lhe foi roubada. Este segundo verso inverte em diversos campos linguísticos os princípios do primeiro.

No nível semântico: a voz fria, científica e impessoal do 1º verso alterna com a voz absolutamente lírica, suspirante e desolada do 2º; no nível sintático: O primeiro é verso harmônico, o segundo é verso melódico (cf. Mário de Andrade em “Prefácio interessantíssimo”); enquanto o primeiro é formado por uma oração coordenada, de aspecto mecânico e impessoal, o segundo é formado por uma oração subordinada, ininterrupta, mais lenta, que se espraia; no nível fônico: há a recorrência de consoantes plosivas e de encontros consonantais, [br], [p], [r], [t], que imprimem um significado sonoro mais violento e áspero; enquanto o segundo verso aposta em consoantes fricativas e africadas [v], [dʒ], [s], [f], que imprimem uma impressão sonora de maior leveza e vagar.

febre hemoptise, dispnéia e suores noturnos
a vida que podia ter sido e que não foi

No campo rítmico: aqui também o jogo se inverte. No primeiro verso temos um ritmo forte, marcado em pés dactílicos:

(fe)(bre, he)(mop)**(ti)**(se), (disp)**(né)**(ia) (e) **(suo)**(res) (no)**(tur)**nos;

O segundo verso, que alterna um pé trocaico a um peônico, soa quase que infinitamente mais fraco, com uma sílaba forte a cada três fracas.

(a) **(vi)**(da in)**(tei)**(ra) (que) (po)**(dia)** (ter) **(si)**(do e) (que) (não) **(foi)**;

Esse contraste rítmico é ainda mais acentuado pelo verso seguinte, que retoma as regras do primeiro, com sua semântica clínica, sua sintaxe coordenada, sua fonética plosiva, mas num ritmo ainda mais marcado, em pés trocaicos, numa isomorfia onomatopaica:

tosse, tosse, tosse

Assim, o primeiro verso é por excelência o verso da vida que é: de ritmo duro, pausado e turbulento, o ritmo de uma vida ofegante. O segundo verso, o verso da vida que poderia ter sido, é – fazendo uso da expressão criada por Mário de Andrade em “A poesia de 1930” – uma espécie de voumemborismo mental, de sonoridade branda, voz lírica, e ritmo antitísico, derramado, que dificilmente a dispneia deixaria pronunciar num só fôlego. A abrupta mudança nos níveis linguísticos é a mudança da vida real para a vida sonhada — mesmo que pelo brevíssimo instante de um verso —, porque logo é trazida à realidade da “tosse, tosse, tosse” que não para.

Otto Maria Carpeaux trata da variação rítmica dos três primeiros versos do poema em termos musicais em “Notícia sobre Manuel Bandeira”:

A sutilíssima variação rítmica dos três primeiros versos: entre a marcha fúnebre do primeiro verso, que dá a dura realidade, e os golpes em staccato desesperado do terceiro, abaúla-se, em legato elegíaco, o arco do segundo verso: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”. Eis aí as três emoções fundamentais de Manuel Bandeira, a quem foi dado ‘recolhê-las em tranquilidade’” (BANDEIRA, 2011, p. 470)

As relações entre os três primeiros versos compõem um (des)contínuo impetuoso. Ainda que com traços narrativos, o poema se arma sobre uma discursividade trôpega, cheia de vácuos; o sentido é liberado progressivamente, de maneira quase cifrada, ao leitor. Sob este aspecto da escritura poética, Roland Barthes comenta que, da relação entre as palavras, brota “uma espécie de contínuo formal do qual emana aos poucos uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas”; “o ‘pensamento’ é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras” (BARTHES, 1971, p.57). Quando Mallarmé dá a famosa resposta a Degas: “É que a poesia, meu caro amigo Degas, não se escreve com ideias, mas com palavras”, é preciso atentar ao plural da sentença, nasce da sugestão entre uma palavra e outra. Como escreveu Octavio Paz, a imagem poética, ao justapor, por exemplo, a palavra

“pedra” ao lado da palavra “pluma”, “pedra” ganha qualidades de “pluma” e “pluma” ganha qualidades de “pedra” (1972, p. 39).

Esse contínuo formal, essa intrínseca relação entre palavras no discurso poético se dá na modernidade pela violência, pelo choque entre os signos (plumas e pedras, por exemplo), e não pela disposição harmônica, ao modelo clássico. Bandeira, exímio *verse maker* da nossa poesia, conseguiu, como já foi demonstrado aqui, compor esse choque em variados campos linguísticos. O primeiro verso: pedra; o segundo verso: pluma. O terceiro verso surge para, junto do primeiro, empareidar o verso medial, enclausurando o suspiro lírico da vida que não se realizou. A simples disposição dos versos iniciais de “Pneumotórax” monta a fatalidade do poema e da vida, em que nem mesmo a fuga mental é possível, em que em nossas testas há um cartaz amarelo que diz: Aqui é proibido sonhar.

3. 3. Uma consulta no anfiteatro

Uma voz velada anuncia em terceira pessoa o quarto verso: “Mandou chamar o médico”. O recurso da impessoalidade — já declarado naquela carta em que Bandeira diz agora preferir “aqueles poemas impessoais” —, corrobora a dissolução de sua antiga persona. A teatralidade autoencenada da primeira poesia aqui se lança ao “outro” em recursos narrativos e dramáticos. Deste modo, não é o próprio poeta que representa seu papel tísico, mas o leitor, convidado a interpretar o médico e o paciente, num diálogo que se estende por sete dos onze versos do poema.

Isto posto, quando passamos para o quinto verso, o poema já se apresenta num outro *modus operandi*. O palco descortina-se, a peça começa.

A segunda estrofe de “Pneumotórax” é essencialmente dramática. Dentre as falas, uma em particular, a da respiração, precisa ser performada. A fala do médico — “Respire.” — convida o leitor a performar a longa respiração, e, portanto, vestimos também a persona do tísico, tornando-nos personagens do poema. Poeta e leitor se encontram no poema, compartilhando da mesma persona tragicômica. “A exploração de recursos ficcionalizadores como uma possibilidade lírica”, comenta Hamburger (HAMBURGUER apud. ARRIGUCCI JR., 1990, p. 205). É essa uma das grandes viradas de chave da poesia de Bandeira, quando comparamos “Desencanto” e “Pneumotórax”. Por mais que em ambos haja teatralidade, o primeiro expressa deliberadamente um sujeito em primeira pessoa que se quer reflexo do poeta, — tanto é que Bandeira defende seu poema da crítica de Mário de Andrade argumentando a favor da veracidade da doença sob a qual o compôs, e, portanto, da sinceridade do poema. Já o segundo, apesar de conter elementos biográficos, retrata um sujeito que não nos remete a uma experiência necessariamente vivida. A teatralidade está exposta crua, sem fingimento ou maquiagem. É, aliás, a força estruturante do poema.

A terceira estrofe, caso raro, é um monóstico composto somente de reticências, uma respiração longa, “mais longa que um suspiro de renúncia”, que cumpre, sem usar uma única palavra, o duplo objetivo de continuar a encenação da peça enquanto gera a tensão do diagnóstico. A exploração gráfica deste oitavo verso — como uma longa sequência de reticências, sem pausas entre elas — não pode ser interpretada como vazio, silêncio. Ainda que seja um verso sem palavra, é um verso que espacializa e sonoriza a respiração. A reticência é essencial como elemento paralinguístico, sugere, dentre outras coisas, o suspiro, — muito utilizado, aliás, para efeitos estéticos no Romantismo, por exemplo —, ou, nesse caso, para

denotar, mais precisamente, a inspiração e a expiração. É interessante notar essa finalidade moderna para a reticência, que não mais expressa algum efeito emotivo, como sói, mas quase que puramente formal, isomorfia da respiração, exercício vital, e verdadeira dificuldade e tragédia do sujeito físico do poema.

3. 4. Exercícios de respiração

*Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;*
(“José”, Carlos Drummond de Andrade)

Chegando ao final do poema, fecha-se a estrutura sintoma-consulta-dignóstico. No nono verso, um longuíssimo verso de vinte e duas sílabas, o médico dá a sentença:

– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

Os dois pulmões comprometidos: a impossibilidade do pneumotórax. O sujeito, no verso seguinte, já elabora a sua pergunta em termos negativos. “— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?”, antecipando o desfecho trágico. Na primeira versão do poema, publicado em 1926, Impagliazzo nota a alteração de “fazer o pneumotórax” para “tentar o pneumotórax”. A alteração, além de resolver o problema formal da repetição do verbo, também presente no último verso, imprime maior descrença na possibilidade de tratamento. A intratabilidade finalmente se concretiza na resposta absurda do doutor:

— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Aqui, Bandeira lança mão do nonsense, assim como em outros poemas de *Libertinagem*: “Noturno da Parada Amorim”, “Noturno da Rua da Lapa”, “Teresa”, “Namorados”.

À diferença de “No limiar”, que possui ao final um desfecho desolador, mas com possibilidade de melhora, de consolo e tratamento, em “Pneumotórax”, evitar a melancolia e fazer uma radioscopia seria uma rima, não uma solução. Vale lembrar que naquela época a tuberculose era conhecida como “a moléstia que não perdoa”. Não havia tratamento efetivo para quem a contraísse. Ao perguntar sobre a possibilidade de pneumotórax, talvez a última dentre as possibilidades, a resposta do doutor é inconsolável. Mas, desviando-se do esperado, o desfecho trágico encontra uma expressão irônica, de um *humour* intratável.

O choque da fala final do médico deve sua intensidade à profunda suspensão de grau poético realizada no diálogo da segunda estrofe e nos dois versos iniciais da quarta estrofe.

T.S. Eliot prediz que na escrita dramática a “poesia”, ou “momento poético”, deve ser distribuída no texto de maneira oportuna, de modo que crie tensões nos momentos adequados. “E terá de distribuir a ‘poesia’ tão largamente quanto as limitações de cada personagem imaginária o permitirem” (ELIOT, 1991, p. 130). Bandeira segue esse princípio ao suspender totalmente o lirismo da segunda estrofe enquanto arma no diálogo o momento decisivo de tensão. E, em seguida, quebra um outro princípio observado por Eliot, quando este diz:

A poesia (ou seja, a linguagem naqueles momentos dramáticos em que atinge intensidade) deve ser tão largamente distribuída quanto a caracterização o permitir; e cada uma das nossas personagens, quando lhe couberem deixas que sejam poesia e não apenas verso, deverá pronunciar tiradas que lhe sejam adequadas (ELIOT, 1991, p. 127).

Muito da intensidade do verso final se deve à suspensão poética e também à estranheza, à inadequação da fala à personagem que a pronuncia. O último verso é dotado de perversão, isto é, de uma alteração da condição de normalidade. Assemelha-se, como bem reparou Otto Maria Carpeaux quando fala da “inversão ‘diabólica’” ao final de “Momento num café” e sua semelhança com “Pneumotórax”:

No fim deste poema também, como no fim de “Pneumotórax”, a inversão ‘diabólica’ serve para conseguir a libertação; mas já não se trata da transformação duma agonia desesperada em elegia pessoal, e sim da transformação do destino geral da carne em descanso “largo e demorado”. Aqui está, Morte, tua vitória. (BANDEIRA, 2011, p. 473).

Mas em “Pneumotórax” essa inversão gera o efeito inesperado do humor. O mesmo não ocorre em “Momento num café”. O humor em “Pneumotórax” surge de maneira incômoda, porque brota de um encerramento trágico. Essa dissociação entre efeito cômico e final trágico pode ser categorizada como característica do tragicômico nas realizações artísticas modernas: “Mais recentemente, ‘tragicomédia’ adquiriu o tom de comédia amarga, de comédia ácida, contundente, problemática” (1979, p. 128).

Depois de uma passagem puramente dialogal, o final do poema cumpre a função de retomar toda a densa carga emocional e dramática dos três versos iniciais para subvertê-los violentamente pela via cômica. O riso passa a ter qualidade de desespero, e o desespero passa

a ter qualidades de riso. Esse efeito no leitor foi observado com sobriedade fantástica por Henri Bergson (1987, p. 12):

A insensibilidade que naturalmente acompanha o riso. O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade.” (1987, p. 12)

Se Bandeira foi uma vez julgado por autocomplacência em seus primeiros poemas, a inversão que se deu posteriormente em sua poesia foi total. À luz de Bergson, percebe-se que o poeta construiu o poema de maneira que o efeito cômico obrigasse o leitor a suspender sua piedade pela persona em jogo.

Há na resposta do médico uma postura de autoironia, de sarcasmo. Muito afastada, portanto, da postura da poesia de *As cinzas das horas*. E não é por acaso que tal fenômeno psicológico se dá por meio de vozes muito diferentes: a lírica e a dramática; a indiferença do sujeito em relação a si próprio quando se vê à distância, pelos olhos de outrem. A despersonalização é um procedimento dramático que Bandeira utiliza para tornar-se personagem “ironicamente tísico”. Essa mudança de postura frente à doença torna a ironia uma das principais marcas de seu estilo. E, claro, esse processo psicológico também se dá de maneira inversa: a ironia com que Bandeira teve abundante contato na poesia modernista, e que internalizou a seu modo, foi um dos fatores decisivos para o modo como tomou consciência de si, da vida, da morte. Um caminho que desembocou em poemas como “Consoada” e “Preparação para a morte”, nos quais a morte e o poeta fazem as pazes. O leitor de “Pneumotórax”, de maneira inesperada, apreende e sente “a profundidade e a singularidade da experiência”. Um efeito catártico.

O “tango argentino”, em tudo alheio ao campo semântico do restante do poema, cumpre por função o choque inesperado de suspender por um átimo as regras do poema e deslocar o leitor do campo intelectual, como um *koan*. A comicidade que o *tango argentino* causa está longe de ser puramente engraçada. O *tango argentino* adquire a gravidade da revelação – a revelação de um destino. É costumeira na poesia moderna de Manuel Bandeira a profunda gravidade de sentido de as coisas se revestem quando tratadas com a mais elementar simplicidade, com humildade, sem as grandes pretensões, às quais o poeta nunca se

propôs. Por conta da suspensão de juízo que o poema nos impõe, é mesmo impossível adentrar na totalidade do último verso. Não há pensamento a ser expressado. O que há é o silêncio do espanto, a respiração do choque tão somente. Talvez seja essa uma possível interpretação de “Pneumotórax”. É um poema sobre a respiração.

—

Considerações finais

A poética física de Manuel Bandeira não engloba somente os poemas fisiopatológicos, mas toda a visão do poeta acerca da morte, da vida, da vida que poderia ter sido, da humildade e do erotismo.

Manuel Bandeira nunca se curou da tuberculose, levou-a até os 82 anos numa vida provisória ao som de um tango argentino, mas sua poesia encontrou cura na simplicidade e no humor, como se fosse possível o pneumotórax, numa vida que poderia ter sido, e foi.

Apêndice

ALLE SOGLIE.

I.

Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

pur chiuso nella tua nicchia, ti pare sentire di fuori
sovente qualcuno che picchia, che picchia.... Sono i dottori.

Mi picchiano in vario lor metro spiando non so quali segni,
m'auscultano con li ordegni il petto davanti e di dietro.

E senton chi sa quali tarli i vecchi saputi.... A che scopo?
Sorriderai quasi, se dopo non bisognasse pagarli....

«Appena un lieve sussurro all'apice.... qui.... la clavicola....»
E con la matita ridicola disegnano un circolo azzurro.

«Nutrirsi.... non fare più versi... nessuna notte più insonne....
non più sigarette.... non donne.... tentare bei cieli più tersi:

Nervi.... Rapallo.... San Remo.... cacciare la malinconia;
e se permette faremo qualche radioscopia....»

II.

O cuore non forse che avvisi solcarti, con grande paura,
la casa ben chiusa ed oscura, di gelidi raggi improvvisi?

Un fluido investe il torace, frugando il men peggio e il peggiore,
trascorre, e senza dolore disegna su sfondo di brace

e l'ossa e gli organi grami, al modo che un lampo nel fosco
disegna il profilo d'un bosco, coi minimi intrichi dei rami.

E vedon chi sa quali tarli i vecchi saputi.... A che scopo?
Sorriderai quasi, se dopo non fosse mestieri pagarli.

III.

Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

mio cuore dubito forte - ma per te solo m'accora -
che venga quella Signora dall'uomo detta la Morte.

(Dall'uomo: chè l'acqua la pietra l'erba l'insetto l'aedo
le danno un nome, che, credo, esprima una cosa non tetra)

È una Signora vestita di nulla e che non ha forma.
Protende su tutto le dita, e tutto che tocca trasforma.

Tu senti un benessere come un incubo senza dolori;
ti svegli mutato di fuori, nel volto nel pelo nel nome.

Ti svegli dagl'incubi innocui, diverso ti senti, lontano;
nè più ti ricordi i colloqui tenuti con guidogozzano.

Or taci nel petto corroso, mio cuore! Io resto al supplizio,
sereno come uno sposo e placido come un novizio.

(Guido Gozzano. *I colloqui*. Milano, Fratelli Treves Editori, 1917)

Referências

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

ARRIGUCCI JR. Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. Companhia das Letras; SP, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

BANDEIRA, Manuel, 1886-1986: *Coletânea*. Elodia F. Xavier et. al. “Uma vida transferida”, Sonia Brayner. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. “Notícia sobre Manuel Bandeira”, posfácio de Otto Maria Carpeaux. CosacNaify, SP, 2011.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de História das Literaturas*. Editora Fundo de Cultura; Rio de Janeiro, 1960.

BANDEIRA, Manuel. *Bandeira, a Vida Inteira: fotobiografia de Manuel Bandeira: com 21 poemas de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro. Edições Alumbramento / Livroarte Editora, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira (coleção Melhores Crônicas): seleção e prefácio de Eduardo Coelho*. São Paulo; Global; 2003

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, vol. 1. 1958.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. “Existe uma escritura poética?”. Trad. Anne Armichand e Alvaro Lorencini; SP; Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. *Que é literatura?*. “Os gêneros dramáticos”. Trad. Nestor de Souza e Irineu Garcia. Savat Editora do Brasil. Rio de Janeiro, 1979.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1987

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. “As três vozes da poesia”. Trad. Ivan Junqueira. Editora Brasiliense; SP, 1991.

FRANCHETTI, Paulo Franchetti (org.) e DOI, Elza Taeko. *Haikai: Antologia e história*. São Paulo; Editora Unicamp, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. “Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade”. Trad. Marise M. Curioni. Duas Cidades; São Paulo, 1978.

GOLDSTEIN, Norma Steltzer. *Do Penumbrismo ao modernismo: O Primeiro Bandeira e Outros Poetas Significativos*, São Paulo, Ática, 1983.

GOLDSTEIN, Norma Steltzer. “Traços penumbristas na poesia modernista de Manuel Bandeira”. Revista *Soletras* nº 25, 2013. Acessado em 01/11/2022: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7314/5311>

GOZZANO, Guido. *Poesie: presentazione di Giampiero Comolli*. Iniziative editoriali l'Unità; Roma, 1993.

IMPAGLIAZZO, Fernando. Dissertação de mestrado: *Manuel Bandeira - tísico porque poeta*. Orientação: Eucanaã Ferraz. UFRJ, 2017.

MARTINS, José Murilo. “A medicina em Manuel Bandeira”. Artigo publicado na Academia Cearense de Letras, 2007. Acessado em 01/11/2022: https://www.academiacearensedeletas.org.br/revista/Colecao_Diversos/Literatura_Port_Brasil/ACL_LITE_POR_E_BR_2007_09_A_Medicina_em_Manuel_Bandeira_JOSE_MURILO_MARTINS.pdf

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. “A imagem”. Editora Perspectiva; São Paulo; 1972.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. “Teses sobre o conto”. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. SP: Companhia das Letras, 2004.

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

PÔRTO, Ângela: A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico’. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, VI (3): 523-550, nov. 1999-fev. 2000. Acessado em 01/11/22: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/cxPsYVGrW738CYYBbHnRsSd/?lang=pt>

ROSENBAUM. Yudith. *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência*. Rio de Janeiro; Imago, 1993.