

## A alegria como procura de si: uma leitura de *Carnaval* de Manuel Bandeira

### Joy as a search of itself: a reading of *Carnaval*, by Manuel Bandeira

Elzio Quaresma Ferreira Filho\*  
elzioquaresmaferreira@gmail.com  
Universidade Federal do Pará

Antônio Máximo Ferraz\*\*  
maximoferraz@gmail.com  
Universidade Federal do Pará

---

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a realizar uma leitura de *Carnaval*, o segundo livro da obra poética de Manuel Bandeira. Tal leitura deve privilegiar o modo como, nesse livro, a poesia de Bandeira afasta-se da ideia comum do carnaval como uma festa de prazeres desmedidos para privilegiar a visão dessa festa como um fenômeno em que a dor interior convive com o ímpeto de superá-la através do prazer imediato. Para isso, nossa abordagem interpretativa almejará – inspirada nos dizeres de Martin Heidegger sobre a poesia e a sua interpretação – a escuta do dizer da linguagem que ressoa em cada poema interpretado. Esperamos, assim, demonstrar como o *Carnaval* de Manuel Bandeira é, em verdade, uma travessia à procura de si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Bandeira; Poesia; Carnaval; Alegria.

**ABSTRACT:** This work proposes to perform a reading of *Carnaval*, the second book of the poetic work of Manuel Bandeira. Such reading should privilege the way Bandeira's poetry moves away from the common idea of carnival as a party of excessive pleasures to privilege the vision of this party as a phenomenon in which the inner pain coexists with the impetus to overcome it through immediate pleasure. For this, our interpretative approach will aim - inspired by the sayings of Martin Heidegger about poetry and its interpretation - to listen to the saying of the language that resonates in each poem interpreted. We hope, thus, to demonstrate how the *Carnaval* of Manuel Bandeira is, in fact, a crossing for the search of itself.

**KEYWORDS:** Manuel Bandeira; Poetry; Carnaval; Joy.

---

\* Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2018) e mestrado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2022).

\*\* Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Coordenador pesquisador do Núcleo Interdisciplinar Kairós - projeto de pesquisa vinculado ao CNPq. <http://nik.ufpa.blogspot.com.br>.

## O carnaval como um fenômeno

O segundo livro de Manuel Bandeira, *Carnaval* (1919), distancia-se da morbidez introspectiva de seu antecessor, *A cinza das horas* (1917), ao nos apresentar um ambiente carnavalesco, repleto de Arlequins, Pierrôs e Colombinas, no qual, como bem ressalta José Guilherme Merquior, projeta-se “uma vontade de superação orgiástica do dolorismo interior” (MERQUIOR, 2009, p. 188). Essa vontade de superar a dor interna, mesmo quando projetada de modo mais pungente, nunca parece convincente. Nota-se, no andamento da obra, que a alegria e a tristeza estão mais próximas do que geralmente se supõe, surgindo como constituintes de um estado humano que procura silenciar qualquer apelo do ser, tornando o ápice da alegria e o da tristeza profundamente dolorosos. Por isso, como bem nota Merquior, “o gozo buscado como narcótico mal disfarça uma amargura fundamental” (MERQUIOR, 2009, p. 187).

Nossa abordagem interpretativa dialogará com o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger acerca da arte, em especial, da poesia, não como um método fechado de interpretação, mas como abertura para uma livre escuta dos poemas interpretados. Ademais, em um dos ensaios de *A caminho da Linguagem*, o autor confronta a ideia habitual da linguagem como um meio de comunicação, isto é, como um instrumento que se esgotaria no interesse comunicativo humano. Ele argumenta que, “em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala” (HEIDEGGER, 2003, p. 14). Dessa forma, para capturar a essência da linguagem, torna-se imperativa a escuta de sua fala. Mas como realizar tal desígnio? Heidegger nos aponta o caminho:

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. *O que se diz genuinamente é o poema* (HEIDEGGER, 2003, p. 12, grifos nossos).

Partindo do entendimento da necessidade de procurar o dizer poético enquanto o “dito que se diz genuinamente”, pelo qual podemos (e devemos) escutar a fala da linguagem, em toda sua plenitude, o autor de *Ser e tempo* (1927) proclama a conduta basilar de um leitor de poesia, quando diz: “o que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos, portanto, se encontra na poética do que se diz”

(HEIDEGGER, 2003, p. 14). Ao assumirmos tal conduta interpretativa ao longo do *Carnaval* de Manuel Bandeira, nos é possível apreender certa libertação da influência parnasiano-simbolista de *A cinza das horas*, o que permitiu que a sua recepção preparasse, de certo modo, o ambiente à rebelião modernista<sup>1</sup> da qual Bandeira participaria. Como acontece em seu livro de estreia, o volume abre com uma “Epígrafe”. Desta vez, trata-se de um poema em prosa, gênero consagrado por grandes expoentes do simbolismo francês, como Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud:

Ela entrou com embaraço, tentou sorrir, e perguntou tristemente — se eu a reconhecia?

O aspecto carnavalesco lhe vinha menos do frangalho de fantasia que do seu ar de extrema penúria. Fez por parecer alegre. Mas o sorriso se lhe transmudou em ricto amargo. E os olhos ficaram baços, como duas poças de água suja... Então, para cortar o soluço que adivinhei subindo de sua garganta, puxei-a para o pé de mim e, com doçura:

—Tu és a minha esperança de felicidade e cada dia que passa eu te quero mais, com perda volúpia, com desesperação e angústia...

(BANDEIRA, 2009, p. 47)

A voz poética recorda-se de um encontro com uma misteriosa mulher, no meio de um carnaval. A identidade da moça não é revelada, tampouco o motivo de seu aspecto deprimente. A tentativa de superação do dolorismo interior surge logo no verso inicial, na tentativa, por parte da foliã, de esconder a tristeza com um sorriso, antes de questionar o folião se a reconhecia.

Adiante, é relatado que o aspecto carnavalesco da mulher “lhe vinha menos do frangalho de fantasia que do seu ar de extrema penúria”. A alegria postiça durou até que o sorriso transmudado em ricto amargo e os olhos borrados, “como duas poças de água suja”, desvelassem seu dilaceramento interno. O folião, para cortar o soluço que sentiu emergir, puxou a foliã melancólica para si e, docilmente, tratou-a como sua “esperança de felicidade”, afirmando querê-la “com perda volúpia, com desesperação e angústia”.

Giovanni Pontiero assinala que podemos aceitar a mulher desse poema “como o símbolo do destino maligno da degeneração moral, ou como objeto das paixões do próprio poeta” (PONTIERO, 1986, p. 63). O crítico bem observa as duas

---

<sup>1</sup> Cf: MERQUIOR, José Guilherme. Manuel Bandeira. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 188.

possibilidades de interpretação da figura feminina, mas comete o equívoco de sugerir a escolha de uma. Parece-nos que a mulher reúne em si dimensões variadas, podendo tanto encarnar o triste símbolo daqueles que se rendem à satisfação ilusória da degeneração quanto o alvo da paixão da voz poética, expressa na justificativa pouco convincente (cortar o soluço iminente) para a reação impulsiva diante da mulher. Justificativa que mais parece uma tentativa do folião de encontrar um argumento racional para encobrir o manifestar de seu desejo, mas que acaba sendo incapaz de esconder o domínio da foliã sobre ele e, fundamentalmente, o fato de ele estar, no momento evocado pela memória, tão perdido quanto ela.

De algum modo, nesta “cena” poética, o encontro inesperado do casal, pelas mãos do implacável agir do destino, dá-se justamente na fuga dos conflitos internos, os quais irrompem violentamente e causam o desmoronamento da forjada camada carnavalesca do casal. O destino obriga os foliões a lidarem com um dos terríveis paradoxos da existência: quanto mais fugimos de nosso drama interior, mais nos afundamos nele. Por isso, “Epígrafe” expõe a dimensão melancólica do carnaval, habitualmente ocultada no imaginário social. Os versos de “Alumbramento”, em certo sentido, ajudam-nos a compreender como a poesia de Bandeira pôde revelar tal dimensão melancólica:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
Oh, essa angélica brancura  
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura  
Vem a alma desassossegar.  
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!  
Oh, cristalizações da bruma  
A amortilhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma  
Vinhão desabrochar à flor  
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...  
Vi a licorne alvinitente!...  
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via Láctea ardente...  
Vi comunhões... capelas... véus...  
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...  
Pérolas grandes como a lua...  
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

— Eu vi-a nua... toda nua!

(BANDEIRA, 2009, p. 70)

Alumbramento – termo importante na obra de Bandeira, que reaparece em “Evocação do Recife”, de *Libertinagem* (1930) – advém da palavra latina *lumem*, que quer dizer luz. Em sua origem, alumbrar é iluminar, trazer algo à luz, clarear o que estava encoberto pela escuridão. Se a tradição poética comumente se contentou em vestir a mulher amada ou desejada com significados, os versos de “Alumbramento” têm como propósito apreender sua completa nudez, enquanto fonte inesgotável de alumbramento, da qual partem todas as visões projetadas ao longo dos sete tercetos. Visões que transitam entre a esfera terrena (“os céus”, “a neve”, “o mar”) e a dimensão transcendente mística e religiosa (“a estrela do pastor”, “licorne alvinitente”, “o rastro do Senhor”, a “Via láctea ardente”, “comunhões”, “capelas”, “véus”, “carros triunfais”, “pérolas grandes como a lua”). Caminhando entre essas belas imagens, ao gosto da mais rica tradição lírica, surpreendentemente, o leitor se depara, no verso final, com a fonte do alumbramento, argutamente isolada das significações das estrofes.

A aparição da mulher, no início do poema, poderia fazer com que ela ficasse encoberta pelas visões cheias de significado evocadas nas estrofes. Considerando isso, o último verso deixa a impressão de que a mulher está onde e como deveria, prevalecendo como fenômeno de onde se parte o alumbramento e, por conseguinte, todas as imagens evocadas. Não por acaso, a voz poética repete continuamente que as manifestações vislumbradas são fruto da observação do fenômeno em si (Eu vi), colocando-se, de tal modo, como ser capaz de vislumbrar o alumbramento que se dá a partir da mulher nua, mas não de criá-lo. Logo, a nudez feminina, no verso final, não indica o esgotamento de suas significações, e, sim, a ideia de que continuará, enquanto fenômeno inesgotável, a instigar o olhar e a imaginação e, desse modo, a provocar novas significações.

Ademais, parafraseando a famosa proposição de Rimbauld (2006, p.155) *je est um autre* (“eu é um outro”), escrita em carta a Georges Izambard, o filósofo Emmanuel Carneiro leão diz: “O fenômeno é, sendo outro” (LEÃO, 2006, p. 15). Isto quer dizer que, longe de ser estático, o fenômeno manifesta-se à claridade do dia e à escuridão

da noite, no centro da realeza ou no meio da sarjeta, longe ou perto dos nossos sentidos, sempre mantendo sua própria dinâmica de velamento e desvelamento, sempre igual e diferente, sempre o mesmo e o outro. Perceber esta dinâmica só é possível a quem contempla o manifestar do fenômeno como ele é, sem se apoiar em arcabouços teóricos ou em ditos prévios a seu respeito. É justamente mediante essa postura – explícita, como vimos, no modo como se observa a mulher-musa inspiradora de “Alumbramento” – que os versos de Bandeira podem perfurar e derrubar a significação corrente do carnaval, soprando a poeira deixada pelo desmoronamento de sua conceituação estanque, como festa de euforia e prazeres deliberados, para compreendê-lo como fenômeno vivo, no qual alegria e tristeza estão intrinsecamente presentes em sua contínua dinâmica de manifestação.

### 1 Do ímpeto subversivo de um bacanal à reclusão criativa do sapo-cururu

No *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira se recorda de uma crítica ao seu segundo livro, à época de sua publicação: “certa revista deu sobre ele uma nota curta, mais ou menos nestes termos: o sr. Manuel Bandeira inicia seu livro: ‘Quero beber! Cantar asneiras...’ Pois conseguiu plenamente o que desejava” (BANDEIRA, p. 579, 2009). Apoiando-se no verso inicial de “Bacanal”, poema que sucede a “Epígrafe”, o comentário da revista para na superfície da obra, incapaz de se referir aos dramas escondidos em seus confins, muito menos de compreender como a alegria subversiva de “Bacanal” é apenas uma parte da dimensão do *Carnaval* de Bandeira. Os demais versos do poema citado também seguem a conceituação corriqueira da festa, impregnada da vontade de superar o peso de existir, ainda que por um instante, através dos excessos, sob a frenética invocação de deuses profanos:

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

Lá se me parte a alma levada  
No torvelim da mascarada,  
A gargalhar em doudo assomo...  
Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,  
As serpentinas dos amores,

Cobras de lívidos venenos...  
Evoé Vênus!

(BANDEIRA, 2009, p. 47)

Baco ou Dionísio é o deus do vinho, vinculado à boemia e à embriaguez. Momo é o filho do sonho e da noite, deus do escárnio, está ligado à representação dramática através da sátira e da máscara. No carnaval brasileiro, ele é o rei do “mundo às avessas”, onde o prazer é a máxima conquista. Vênus é a deusa do amor em todas as suas formas, das mais puras até as mais sórdidas. Em “Bacanal”, a evocação desses deuses ocorre mediante a crença de que a libertação está na experimentação da total ausência de limites, que conduza ao êxtase do ritual orgíaco do bacanal. Com este poema, *O Carnaval* de Bandeira, como qualquer festa carnavalesca, começa ruidoso, avassalador e pervertido. Contudo, já é possível identificar nessa ânsia por depravação notas de uma triste decadência.

Algo do ímpeto transgressor de “Bacanal” está no poema seguinte do volume, “Os sapos”, o qual foi declamado por Ronald de Carvalho na semana de arte moderna de 1922. Tal ímpeto surge, especialmente, no modo como seus versos satirizam a rígida métrica parnasiana através da imagem do “sapo tanoeiro” (o “parnasiano aguado”), que se orgulha de comer os hiatos e nunca rimar os termos cognatos, em seu cancionero “bem martelado”, mesmo que o custo disso seja a ausência de um dizer genuinamente poético:

O sapo-tanoeiro,  
Parnasiano aguado,  
Diz: — “Meu cancionero  
É bem martelado.

Vede como primo  
Em comer os hiatos!  
Que arte! E nunca rimo  
Os termos cognatos.

(BANDEIRA, 2009, p. 48)

Nota-se no poema o prenúncio do ímpeto irreverente e combativo que viríamos a encontrar em *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, obra que traçou os alicerces do Modernismo no Brasil e escancarou a saturação estética que os sonetos

hierárquicos e as fórmulas congeladas do Parnasianismo provocaram. A famosa afirmação do autor de *Macunaíma* (1928), de que Manuel Bandeira seria o “São João Batista do Modernismo”, corrobora essa ideia<sup>2</sup>. Nesse sentido, Giovanni Pontiero chega a dizer que, com “Os sapos”, “Bandeira tornou-se o profeta de uma nova era para os escritores brasileiros” (PONTIERO, 1986, p. 80).

No entanto, a redução do poema a uma sátira do Parnasianismo e a um anúncio da era modernista na literatura brasileira deve ser evitada para nos atentarmos ao que há de mais profundo nele: seus últimos versos, os quais soam como um presságio do que a poesia de Bandeira se tornaria, de fato: um espaço de reclusão criativa:

Longe dessa grita,  
Lá onde mais densa  
A noite infinita  
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,  
Sem glória, sem fé,  
No perau profundo  
E solitário, é

Que soluças tu,  
Transido de frio,  
Sapo-cururu  
Da beira do rio...

(BANDEIRA, 2009, p. 49-50)

O sapo-cururu é o poeta que opta pelo afastamento da “grita” do caótico falatório do mundo-rio para se estabelecer onde, “mais densa”, “a noite infinita/verte a sua sombra imensa”. O poeta-sapo, “fugido ao mundo”, desprovido de glória ou de fé, recluso no “perau profundo/ E solitário”, aceita sua sina de “Sapo cururu” de beira de rio. Ser de margens, portanto, *essencialmente marginal*, cuja natureza repele a cômoda adesão à correnteza-moda dos movimentos literários.

A propósito, Murilo Marcondes de Moura, em sua leitura do poema, assinala que:

A palavra ‘perau’, de origem tupi, designa falso caminho, sentido que associado ao adjetivo ‘profundo’ e a outras passagens (‘densa noite

<sup>2</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 187-193.

infinita', 'sombra imensa'), configura um espaço de danação [...] onde expia o *indivíduo solitário e transido de frio*". Sintomaticamente, porém, *esse desgarramento não é experimentado como condição de 'poeta maldito'* (MOURA, 2001, p. 34, grifos nossos).

Posicionar-se à margem do rio, então, não é uma atitude de revolta, oriunda de uma personalidade iconoclasta, como a dos chamados "poetas malditos", mas de busca pela solidão necessária à livre criação, na qual o sapo-poeta, longe da grita do mundo, deixa tomar-se pela vigência do silêncio e, por conseguinte, aprende não a ser só, mas a *ser*. Distanciando-se, o sapo cururu aproxima-se da essência de ser. O que parece contraditório nessa dinâmica de aproximação e distanciamento é, em verdade, o modo natural como lidamos com as coisas e com nós mesmos. Modo esse que somente é compreendido quando contrariamos o habitual pensar quantitativo ou objetivo da distância.

Heidegger nos ajuda em tal compreensão quando afirma que: "um caminho 'objetivamente' longo pode ser mais curto do que um caminho objetivamente muito curto que, talvez, seja uma difícil caminhada" (HEIDEGGER, 2005, p. 154). Isto significa dizer que a relação com a proximidade e com o distanciamento está muito além das explicações objetivas da medição de espaços, visto que os últimos passos ao local do término de uma relação amorosa, por exemplo, podem constituir um caminho mais longo do que o percurso da maior das maratonas. Ou ainda, como bem aponta o filósofo alemão, os óculos sobre o nariz estão mais distantes do que o quadro pendurado na parede em frente. Afinal, de tão próximos, os óculos tornam-se distantes a ponto de nos esquecermos de sua existência e demorarmos em encontrá-lo imediatamente em nosso rosto<sup>3</sup>.

É com certo distanciamento, portanto, que alcançamos a genuína proximidade de todas as coisas e nos libertamos para o vislumbre de sua essência. Assim sendo, como o apreciador de um quadro de Van Gogh precisa de certo distanciamento para poder entrever a essência da obra e, assim, aproximar-se genuinamente dela, Manuel Bandeira, o sapo-cururu da poesia brasileira, necessita do distanciamento do mundo-rio para dele se aproximar, percebendo e revelando sua essência, em seus versos.

## **2 *Commedia dell'arte* ou um humor de profunda tristeza**

---

<sup>3</sup> Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 155.

Abordemos, agora, um eixo importante de *Carnaval*: a presença de personagens da *Commedia dell'arte* na obra. Dos trinta e três poemas de *Carnaval*, em onze nos deparamos com personagens dessa forma de teatro popular surgida no século XVI, na Itália (posteriormente, bastante popular também na França). Contrapondo-se à rigidez das formas da *Commedia erudita*, suas apresentações itinerantes – geralmente ocorridas em ruas e praças públicas – seguiam um roteiro simplificado (*canovaccio*). Todavia, era conferida liberdade aos atores para improvisar e até interagir com o público. Com seu viés satírico e, muitas vezes, *nonsense*, constantemente desafiava a austeridade das convenções sociais de sua época.

O caráter de “entretenimento divertido” da *Commedia dell'arte* predominou até que o interesse de pintores, compositores, romancistas e poetas do final do século XIX (os simbolistas e, em seguida, os modernistas), os quais a incorporaram e a recriaram em suas obras, o que lhe conferiu novos sentidos, aproximando-a das sombras da condição humana, da dimensão trágica inerente ao existir<sup>4</sup>. Sem se desvincular inteiramente do sentido cômico da *Commedia dell'arte*, em que Pierrot ama Colombina, que ama Arlequim, o qual, por sua parte, apenas deseja Colombina – esses personagens, no *Carnaval* de Bandeira, estão mais próximos da *apropriação criativa* mencionada. À vista disso, Pierrot surge transtornado em “A canção das lágrimas de Pierrot”:

Pierrot entra em salto súbito.  
Upa! Que força o levanta?

.....

A tez, antes melancólica,  
Brilha. A cara careteia.  
Canta. Toca. E com tal veia,  
Com tanta paixão diabólica,

Tanta, que se lhe ensanguentam  
Os dedos. Fibra por fibra,  
Toda a sua essência vibra  
Nas cordas que se arrebetam.

(BANDEIRA, 2009, p. 50-51)

<sup>4</sup> Cf. CHEQUER, Graziela. O Carnaval de Manuel Bandeira e a *commedia dell'arte*. *SOLETRAS*, n. 25, p. 32-48, 2013.

Se, como comenta Giovanni Pontiero (PONTIERO, 1986, p. 65), esse Pierrot saltitante de Bandeira recorda os saltos de *Petrushka*, protagonista do homônimo balé de Stravinsky<sup>5</sup>, também é possível dizer que seu estado de *transe musical* lembra o do personagem de um famoso conto do escritor americano H. P. Lovecraft, intitulado “A música de Erick Zanh”. Isto porque ambos alcançam uma harmonia tão intensa com seu instrumento – Pierrot com seu alaúde de plátano, Erick Zanh com sua viola –, que chegam a um estado alucinante, no qual perdem o controle de si ao serem assolados por uma força misteriosa, a qual os impulsiona a tocarem freneticamente. Ao contrário do que ocorre no conto do grande escritor americano, no qual o narrador foge do quarto do músico no momento em que presencia a sua apresentação desvairada, sem entender o que a motiva, o poema de Bandeira revela o que origina a enorme pressão que Pierrot exerce contra as cordas, até arreventá-las, ensanguentando seus dedos:

— “Negaste a pele macia  
“À minha linda paixão!  
“E irás entregá-la um dia  
“Aos feios vermes do chão...

(BANDEIRA, 2009, p. 51)

Como vemos, a performance desvairada de Pierrot tem como origem a recusa de Colombina a sua “linda paixão”. Recusa que, envolvida pelo desejo do impossível – tema recorrente na obra de Bandeira –, não se torna motivo para desistir da “pele macia” de sua amada:

E encontrando-o Colombina,  
Se lhe dá, lesta, à socapa,  
Em vez de beijo uma tapa,  
O pobre rosto ilumina-se-lhe!...

Ele que estava de rastros,  
Pula, e tão alto se eleva,  
Como se fosse na treva  
Romper a esfera dos astros!...

(BANDEIRA, 2009, p. 52)

---

<sup>5</sup> *Petrushka* é um balé burlesco de um ato, constituído de quatro cenas, cuja música foi composta por Ígor Stravinsky e a coreografia por Michel Fokine.

O toque da amada no “pobre rosto” de Pierrot, ainda que com a violência e o desprezo de uma tapa, é motivo para iluminá-lo e fazer com que o infeliz salte como se rompesse “a esfera dos astros”. Com esses versos, o poema termina como começou: com um Pierrot saltitante. Isso reforça a impressão de um personagem grotesco e emocionalmente perturbado (similar ao “palhaço triste” da literatura francesa do século XIX<sup>6</sup>) e, fundamentalmente, a ideia principal do livro: a intrínseca relação entre a alegria inautêntica e a devastação interior.

Já em “Arlequinada”, Pierrot descreve detalhadamente as partes mais insinuantes do corpo de Colombina (seios, queixo, cabelo, pé e sorriso), além de apresentá-la como a perfeita síntese da singeleza infantil e da dissimulação da mulher devassa, capaz de levar os homens, suscetíveis aos seus desejos lascivos, à perdição:

Infantil é o teu sorriso.  
A cabeça, essa é de vento:  
Não sabe o que é pensamento  
E jamais terá juízo...

Crês tu que os recém-nascidos  
São achados entre as couves?...  
Mas vejo que os teus ouvidos  
Ardem... Finges que não ouves...

(BANDEIRA, 2009, p. 58)

A tentativa de repreender a ausência de juízo de Colombina, com a hipótese de uma gravidez indesejada, sucumbe à percepção de que nada pode mudar seu ímpeto de instigar o desejo alheio. Logo, tomado pelos encantos fatais de uma menina-mulher, Pierrot abandona o posto de repreensor para terminar o poema suplicando o perdão de Colombina:

Perdão, perdão, Colombina!  
Perdão, que me deu na telha  
Cantar em medida velha  
Teus encantos de menina...

(BANDEIRA, 2009, p. 58)

---

<sup>6</sup> Cf. PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. José Olympio, 1986, p. 66.

Já o Arlequim de Bandeira, lembrando-nos a insolência da personagem da *Commedia dell'arte*, saúda a iminente vinda da escuridão noturna por esta abrigar os furtos de amores frívolos e curtos, como o seu, em “O descante de Arlequim”:

A lua ainda não nasceu.  
A escuridão propícia aos furtos,  
Propícia aos furtos, como o meu,  
De amores frívolos e curtos.

(BANDEIRA, 2009, p. 63)

E para justificar sua postura inescrupulosa, desafiante da moral e dos códigos sociais, Arlequim lança a promessa de que é possível, na entrega ao máximo êxtase dos prazeres de outros braços, viver “um momento de eternidade”:

E eu, vagabundo sem idade,  
Contra a moral e contra os códigos,  
Dar-te-ei entre os meus braços pródigos  
Um momento de eternidade...

(BANDEIRA, 2009, p. 63)

A promessa de êxtase libertador, ostentada por Arlequim, pouco parece convincente ao leitor sensato, parecendo mais uma tentativa de convencimento de que é possível transformar o engano em acerto, de maneira que o clima libertino e devasso desses versos mal consegue esconder a perdição de Arlequim. O que Pierrot, Colombina e Arlequim têm em comum, no *Carnaval* de Bandeira, é a laceração interna, que antecede a construção da camada libertina e despreocupada que forjam para si, além da renúncia à missão, própria de cada humano, de enfrentar a intensa e ininterrupta luta pela sua genuína libertação. Por isso, o humor dos poemas discutidos é de profunda tristeza, um sintoma da perturbação interior desses personagens, pela qual a obstinação pelo prazer desmedido dos vícios mundanos entra em atrito com o remorso e a culpa.

### **3 O fim de um carnaval sem nenhuma alegria**

Com o arrefecimento da festa, o volume se encaminha para a distinção entre a alegria autêntica e a inautêntica, em “Sonho de uma terça-feira gorda”:

Eu estava contigo. Os nossos dominós eram negros, e negras eram as nossas  
[máscaras.

Íamos, por entre a turba, com solenidade,  
Bem conscientes do nosso ar lúgubre  
Tão contrastado pelo sentimento de felicidade  
Que nos penetrava. [...]

.....  
E a impressão em meu sonho era que se estávamos  
Assim de negro, assim por fora inteiramente de negro,  
— Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso.

(BANDEIRA, 2009, p. 71)

No sonho, o folião e sua companhia, vestidos de preto, caminham com um distinto ar lúgubre, sem se importar com o espanto alheio. O que lhes importa, neste instante, é o “sentimento de felicidade” que torna tudo “claro e luminoso”, irredutível e infinitamente maior do que a alegria inautêntica que guia a turba ensandecida. A revelação de que tudo foi apenas um sonho, a princípio, indica não apenas a dificuldade de alcançar a paz interior do casal, mas também a ideia de que vale a pena esforçar-se para conquistá-la. Ideia acentuada nos versos finais do poema:

Nem a alegria estava ali, fora de nós.  
A alegria estava em nós.  
Era dentro de nós que estava a alegria,  
— A profunda, a silenciosa alegria...

(BANDEIRA, 2009, p. 71)

A agitação barulhenta, a promiscuidade e outros excessos típicos do carnaval são incapazes de invadir a fortaleza que os foliões vestidos de preto carregavam consigo: a profunda e silenciosa alegria, conquistada através do virtuoso cultivo da liberdade interior. Assim, o *Carnaval* que se iniciou com o desejo de “beber e cantar asneiras” se encaminha para um término sóbrio e meditativo, onde a alegria da turba é um mero exercício de futilidade, o qual logo se esvai, enquanto a profunda e silenciosa alegria ressoa, no verso final, até a eternidade.

A turba carnavalesca reaparece, ainda, no “Poema de uma quarta-feira de cinza”, caracterizada como “grosseira e fútil” por importunar o “Pierrot doloroso” que a atravessa:

Entre a turba grosseira e fútil  
Um Pierrot doloroso passa.

Veste-o uma túnica inconsútil  
Feita de sonho e de desgraça...

O seu delírio manso agrupa  
Atrás dele os maus e os basbaques,  
Este o indigita, este outro o apupa...  
Indiferentes a tais ataques,

Nublada a vista em pranto inútil,  
Dolorosamente ele passa.  
Veste-o uma túnica inconsútil,  
Feita de sonho e de desgraça...

(BANDEIRA, 2009, p. 72)

A crueldade da turba, que provoca e insulta quem a atravessa sem partilhar de seu ímpeto festivo, contraria a idealização do carnaval como a festa popular em que todos são bem-vindos. Tal crueldade, entretanto, não parece atingir Pierrot, visto que a luta com seus infelizes pensamentos é incomensuravelmente mais devastadora do que qualquer ataque da turba. Assim, com a carga dramática sobrepujando a cômica, chegamos ao poema seguinte, o último do livro, o qual revela o modo espontâneo como o carnaval de Bandeira progressivamente assumiu seu teor trágico:

### O epílogo

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

Quando o acabei — a diferença que havia!  
O de Schumann é um poema cheio de amor,  
E de frescura, e de mocidade...  
E o meu tinha a morta morta-cor  
Da senilidade e da amargura...  
— O meu carnaval sem nenhuma alegria!...

(BANDEIRA, 2009, p. 72)

O intérprete desses versos se depara não somente com a óbvia necessidade de estabelecer uma relação interdisciplinar entre esse poema e a peça musical *Carnaval: pequenas peças em quatro notas*, de Robert Schumann, mas também de compreender como a música do compositor alemão está vinculada a toda dimensão do *Carnaval* de Bandeira.

A primeira estrofe “Epílogo” nos diz que este *Carnaval*, teoricamente, deveria ser como o de Schumann, ainda apresentando a ultrapassada ideia de recebimento passivo da influência estrangeira. No entanto, surpreendentemente, a percepção que a segunda e derradeira estrofe deixa é a de que o *Carnaval* do poeta brasileiro chega ao fim bem distante de sua fonte inspiradora. Assimilando a influência do alegre carnaval de Robert Schumann, a poesia de Bandeira a transfigurou e a recriou, tornando-se uma obra igualmente vigorosa, cheia de sofrimento e de pessimismo existencial: um “carnaval sem nenhuma alegria”, como diz o derradeiro verso do poema e do volume.

Portanto, bem mais do que o livro que contém “Os sapos”, poema que anuncia o modernismo vindouro, *Carnaval* é a obra que apresenta a necessidade inerente ao humano de realizar sua travessia existencial. Isto é, a necessidade de exercer a liberdade de lutar por uma existência autêntica, que reconhece e se questiona acerca de nossa triste e sofrida condição mortal, sujeita a limites, e das cruéis consequências para quem se recusa a fazê-lo, bem expressas no desmoronamento da artificial camada carnavalesca que os personagens da *Commedia dell’arte* e as demais vozes poéticas da obra construíram para si.

### **Considerações finais**

Chegamos ao término de nossa travessia interpretativa com a perspectiva de termos apresentado uma leitura que conduza o leitor a pensar os nossos apontamentos sobre *Carnaval* por si mesmo, ao invés de adotá-los como verdades absolutas. Afinal de contas, como assinala Heidegger, “a poesia de um poeta está sempre impronunciada” (HEIDEGGER, 2003, p. 28). E isto porque “nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez” (HEIDEGGER, 2003, p. 28).

Assim sendo, seguindo os sinuosos dizeres da poesia de Bandeira, vislumbramos como o seu *Carnaval*, criado para ser alegre como a composição homônima de Robert Schumann e, por isso, iniciado com os ardilosos desejos por um “Bacanal”, findou “sem nenhuma alegria”. Percebemos como as personagens da *commedia dell’arte* e as demais vozes poéticas do volume vivenciam a tensão entre a alegria inautêntica e a dilaceração interior que irrompe no inevitável instante em que

a camada carnavalesca centrada unicamente na sensorialidade desmorona, e os dramas da existência irrompem de maneira incontornável em busca de sentido.

Mais do que apenas confirmar o aspecto melancólico de *Carnaval*, este texto buscou enfatizar que ao reconhecer o carnaval como um fenômeno de alegria e dor – ao invés de uma mera festa de prazeres desmesurados, como faz o senso comum –, a poesia de Bandeira apresenta a necessidade de reconhecer e enfrentar os dramas que habitam os confins do ser para alcançar “a profunda, a silenciosa alegria...”, experimentada nos versos de “Sonho de uma terça-feira gorda”.

Por fim, parece-nos que o grande questionamento do livro é o seguinte: será que a silenciosa alegria proposta por Bandeira em seu livro é, de fato, mais refinada, mais sutil e mais profunda do que a que advém da mera sensorialidade? Cabe a cada leitor fazer-se esta pergunta, para que ele também busque o sentido de seu existir – pessoal, único e intransferível. Afinal, nenhuma celebração é maior para o humano do que a de se percorrer como questão e se procurar, isto é, livrar-se do engessamento dos conceitos e dançar, como um autêntico bailarino, a música misteriosa do existir.

## Referências

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, volume único*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa, volume único*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 552-616.

CHEQUER, Graziela. O Carnaval de Manuel Bandeira e a *commedia dell'arte*. *SOLETRAS*, n. 25, 2013, p. 32-48.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 7-26.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia. In: \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 27-69.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A fenomenologia de Edmund Husserl e a fenomenologia de Martin Heidegger. *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, v. 12, n. 1, p. 11-22, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 187-193.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. José Olympio, 1986.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. *Alea: estudos neolatinos*, v. 8, p. 154-163, 2006.

*Recebido em 30/11/2022*

*Aceito em 12/04/2023*

*Publicado em 13/05/2023*