

AS IMAGENS DO “ALUMBRAMENTO” DE MANUEL BANDEIRA

ANDRÉ VINÍCIUS PESSÔA*

RESUMO

Em sua condensação de significados, as imagens que constelam o poema “Alumbramento”, de Manuel Bandeira, desdobram-se em diversos tópicos: a poesia como testemunho dos sentidos; o espanto emudecedor diante da visão alumbrada; as correspondências com *A Divina Comédia* de Dante Alighieri; o ar puro das cordilheiras; a ambientação de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann; a beleza irresistível de Afrodite; a simbologia das visões celestes; e, finalmente, a nudez sagrada na estatuária dos antigos gregos. O artigo objetiva reler o poema de Bandeira em sua singularidade a partir da remontagem das peças do seu sugestivo jogo intertextual.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira, alumbramento, poética, imagem, intertextualidade.

Dizem os versos de “Alumbramento”, poema escrito por Manuel Bandeira em Clavadel, na Suíça, no ano de 1913, e publicado no seu segundo livro, *Carnaval*, em 1919:

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 amortalhar, a cintilar!

* Pós-Doutorado em “Machado de Assis: fortuna crítica recente”, pelo Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Maracanã, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: andreviniciuspessoa@gmail.com.

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinham 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, 1983, p. 69).

Aristóteles, na *Poética* (2003), afirmou ser elevada a poesia que se utiliza de vocábulos “peregrinos”. “Por vocábulos ‘peregrinos’ entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente” (2003, p. 136), escreveu o filósofo. Assim é a palavra “alumbramento”, título do poema de Bandeira. Pensada como o instante da inspiração poética, transformou-se em importante chave para uma ampla compreensão da obra do poeta por estar ligada intimamente às suas reflexões sobre o ofício da poesia.

“Alumbramento”¹, substantivo masculino, significa a ação ou o efeito de alumbrar, verbo que diz o mesmo que iluminar. Por extensão de sentido, é sinônimo de inspiração, corresponde ao sopro criador, à revelação. Também indica o estado de maravilhamento de quem se deslumbra com algo ou alguém. A palavra espanhola *alumbramiento*² além dos mesmos significados do termo em português, agrega a acepção de “nascimento”. Um dos significados do verbo espanhol *alumbrar* é parir. O ato de dar à luz. O termo *alumbramiento* evoca a imagem do parto, o surgimento de uma vida, de alguém, ou, num sentido figurado, o aparecimento de algo. A palavra “alumbramento” não apenas abriga em si uma constelação de significados progressos como também se

mostra poeticamente aberta a várias possibilidades inauditas em amplas derivações imagéticas. Desse modo é que passamos a expor, terceto a terceto, o poema de Bandeira:

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

O poema começa pelo pronome “eu”, definição referencial da *persona* poética do autor. O protagonista é o próprio poeta. Em cena, extasiado, ele está só, a descrever o que viu. Seu tom é confessional. A visão alumbrada na sua voz é performativa. A encenação inclui quem vê, a ação de ver e a própria visão. O poeta a testemunha. Octavio Paz (2001) definiu a poesia como o “testemunho dos sentidos”: “Testemunho verídico: suas imagens são palpáveis, visíveis e audíveis” (2001, p. 11). Assim, diz o escritor, “a poesia é feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances” (2001, p. 11). Paz entende que a poesia mostra o que não é para ser apreciado com os olhos da matéria, mas com os do espírito. Os sentidos, desse modo, servem à imaginação. Proporcionam a possibilidade de ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Para o escritor, na conjunção de ver e crer está o segredo da poesia como testemunho, em que se ergue por meio dos sentidos uma ponte entre o visível e o crível. “Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens” (2001, p. 12), afirmou Paz.

Ronaldes de Melo e Souza (2007) diz que Dante Alighieri n’*A Divina Comédia* se apresenta ao mesmo tempo como o protagonista, emocionalmente envolvido na experiência dramática dos eventos, e o narrador autoconsciente, que os sobrevoa e os supervisiona com o distanciamento crítico próprio da consciência reflexiva. Os dois “eus” do poeta não se alternam, antes coexistem em sua integridade. As perspectivas interna e externa lhe são concomitantes. Fusionadas, formam no poema de Dante o ser humano integral que se concretiza na mútua interdependência de vontade, sentimento e razão, mas sem assumir o privilégio de nenhuma dessas faculdades. Afirma Souza que “a forma suprema de cognição prodigalizada pela narrativa da primeira pessoa consiste precisamente na coexistência da experiência passional

e da consciência racional” (2007, p. 148). Diz o ensaísta que, na perspectiva dual da narrativa em primeira pessoa, o “eu narrado” e o “eu narrante” se irmanam como o inverso e o anverso de uma mesma voz, produzindo desse modo um conhecimento compatível com a estrutura reflexiva do ser humano. Desse modo, a consciência autorreflexiva do narrador e a experiência vivida pelo protagonista são inseparáveis. No poema de Dante, o “eu”, existencialmente concreto, efetivo e real, simultaneamente age, deseja e pensa. Escreveu o ensaísta:

Consonante com a interação dialética do narrador e do protagonista, a dicção narrativa traduz a união da ciência e da poesia, do conceito e da imagem, do vigor sensível e do rigor inteligível. Ao invés da separação do poeitar e do pensar, Dante realiza a tensão harmônica do poeitar pensante e do pensar poético (SOUZA, 2007, p. 150).

Na dupla mediação da narrativa dantesca, o narrador epicamente distanciado e o protagonista liricamente empenhado se fundem. Num mesmo sentido, entre a visão imediata e o relato testemunhal, Bandeira realiza a mediação construída de um “eu” que se desdobra. Ao reviver emocionalmente o acontecimento narrado, seu discurso compartilha a emoção intraduzível de ser arrebatado por uma visão numinosa. Porém, subjacente à revelação, firma-se o intercurso metalinguístico de uma autorreflexão sobre a própria experiência da poesia.

“Eu vi os céus! Eu vi os céus!” – Na expressão inicial do poema, a pontuação funciona como um sinal de volume a fornecer amplidão ao tom de voz do poeta. Traduz em grandeza o seu espanto diante da imagem arrebatadora. O espanto, que transforma a sintaxe descritiva da visão numa cadência repetitiva, entrecortada e exclamativa, e se configura como o elemento psíquico fundamental do poema de Bandeira, tem presença originária na linguagem desde as raízes históricas não apenas da poesia, mas de todo o pensamento ocidental.³

Considerado o poema lírico mais antigo do ocidente, o “*Partheneion*”, de Álcman, poeta grego que viveu no séc. VII a.C., é o primeiro registro de um espanto emudecedor. O poema, composto para ser cantado por um coro de donzelas durante um festival religioso, chegou à nossa época em fragmentos. Num deles, que relata uma disputa entre jovens, o poeta homenageia sua prima, Hagesícora:

[...] os seus cabelos brilham
 como ouro sem mistura,
 seu rosto é de prata.
 que mais direi?
 é assim Hagesícora.

(ÁLCMAN apud PEREIRA, 2009, p. 127).

“Que mais direi?” – pergunta Álcman. Não há nada mais a dizer sobre a visão da beleza, pois ela fala por si mesma. Torna-se indescritível diante dos olhos de quem se vê impossibilitado de nomeá-la. O poeta de “Alumbramento” sente algo semelhante, mas não se cala. Opta pelas palavras na tentativa de expressar sua visão. A experiência visionária, em seu transbordamento de emoções, o faz verbalizar um fluxo simultâneo de imagens.

“Os céus” – a primeira visão se entende no poema como o lugar do acontecimento revelador. Tal imagem fora antes celebrada por Dante no Paraíso de *A Divina Comédia*. Francesco De Sanctis (1993) afirma que o poeta florentino, por ser um espectador terreno, elaborou o seu paraíso celestial com formas eminentemente terrenas. Assim, conciliou elementos teológicos e artísticos para construir um paraíso humano acessível à arte. “O paraíso teológico é espírito, fora do sentido, da imaginação e do intelecto. Mas Dante lhe dá aparência humana e o torna sensível e inteligível”, escreveu o crítico (1993, p. 163). Se no Inferno de Dante as formas se mostravam corpulentas, demasiadamente materiais, e no Purgatório, pictóricas e fantásticas, nos céus do Paraíso elas são luminosas e musicais. A luz oculta a forma à medida que ascende a um crescendo superior a qualquer determinação figural. O Paraíso celestial vem a ser a mais espiritual manifestação de Deus, ao compreender a luz de todos os afetos. O amor, a beatitude e a contemplação se manifestam luminosamente no Paraíso por meio dos sentimentos e pensamentos das almas. “A fim de tornar inteligíveis os aspectos deste mundo de luz, o poeta arremete para junto da natureza terrestre e dela colhe os fenômenos mais fugazes, mais delicados, e deles faz o espelho da natureza celestial”, afirma De Sanctis (1993, p. 166). Nesse sentido, a Terra que se apresenta no Paraíso de Dante não

tem propriedades substanciais, antes se vê como uma imagem acessível aos olhos dos mortais sob a égide fantasiosa de uma ilusão – por isso De Sanctis a tem como a “aparência das aparências celestiais” (1993, p. 166).

“Oh, essa angélica branca” – “Oh” é uma breve interjeição que reitera o espanto e a emoção inicial do poema. A “branca” firma a definição cromática que se estenderá nos versos seguintes e ao longo das estrofes. Já o adjetivo “angélica” evoca os anjos, os seres divinos que residem no céu com ideais absolutos de pureza. Observou Ernst Robert Curtius (1979)⁴ que a visão dantesca da mulher como *donna angelo* derivou da concepção amorosa do *dolce stil nuovo* e da espiritualidade da tradição medieval do amor cortês. De acordo com o autor, o poeta Guido Guinizelli, precursor do *dolce stil nuovo*, “tornara a elevação da amada a anjo do paraíso um *topos* da lírica italiana” (1979, p. 389), e dela fez um guia do pensamento e da fé cristã a partir da visão poética de um além-túmulo. Acrescentou Curtius que Dante, nessa perspectiva, foi além e se revelou herético por não propor a visão de Beatriz como um paradigma de redenção individual, mas por vislumbrá-la no processo objetivo de toda a salvação cristã, indo de encontro às doutrinas da Igreja Católica.

“Sem tristes pejos e sem véus!” – A visão alumbrada, desvelada na sua inocente pureza, não encontra obstáculos que possam causar tristeza, como estorvos, acanhamentos, vergonhas ou pudores.

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

O desassossego encontra o seu oposto na visão transcendente, na qual a alma do poeta se vê livre de ressentimentos. A clareza celeste é a metáfora de uma saudável serenidade. O céu, sem o peso de espessas nuvens, espelha-se na alma sossegada do poeta. Nenhuma mancha de amargura tira-lhe o infinito azul.

Para Gaston Bachelard (2001), no pensamento de Friedrich Nietzsche o elemento ar se identifica com a busca de uma alegria elevada. O ar nietzschiano, puro e desprovido de qualidades substanciais, liberto do apego à matéria, atende a uma filosofia do devir. “O ar puro

é consciência do instante livre, de um instante que se abre um futuro. Nada mais” (2001, p. 138), escreveu o pensador. Na simples alegria de respirá-lo, encontra-se um prazer vital e impulsionador:

o ar se enche de promessas
sinto passar sobre mim o alento dos lábios desconhecidos
– eis que chega o grande frescor...

(NIETZSCHE apud BACHELARD, 2001, p. 138).

Na visão de Bachelard, o frescor dos versos de Nietzsche, que aludem diretamente à qualidade tônica do ar, corresponde a um dos maiores princípios da cosmologia nietzschiana: o frio das alturas, que habita as geleiras, silente, absoluto e vazio. Graças a esse frio, o ar ganha virtudes ofensivas. Faz despertar a vontade de poder e o impulso de reagir. Na natureza alpestre chega-se a crer num renascimento físico. O corpo que busca uma respiração tonificante deseja o ar fino e sutil dos píncaros, o caminho aos hiperbóreos, as viagens às mais altas regiões da Terra.

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

A visão nesse terceto, que focaliza a imagem da neve, remete a Clavadel, local onde Bandeira se encontrava quando escreveu os versos de “Alumbramento”. Clavadel se localiza na mesma região de Davos-Platz, nos Alpes suíços, sítio das ações do romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann. O livro de Mann foi publicado em 1924 e é narrado um pouco antes da Primeira Guerra Mundial, no mesmo período em que Bandeira encontrava-se na Suíça. Coincidentemente, o jovem Hans Castorp, protagonista do romance, assim como o poeta, estava internado num sanatório. As imagens descritas por Mann, relativas às visões proporcionadas pelo ambiente de neve, conduzem ao mesmo conjunto de impressões físicas e afetivas vividas por Bandeira.

No capítulo “Neve”, por exemplo, Mann fornece várias indicações da geografia local e sugere a relação da paisagem com o temperamento de seu protagonista. O sol⁵, importante elemento para o

tratamento dos enfermos nos sanatórios alpinos, quase não aparecia no inverno relatado pelo escritor. O tom geral se fazia cinzento e as brumas imperavam. O ar da região apresentava-se leve e fino, “semelhante ao éter vazio do Universo” (MANN, 1980, p. 521). Num frio intenso de 10 a 15 graus abaixo de zero pouco podia se ver na paisagem descrita. Enormes quantidades de neve delineavam o caráter de uma natureza excêntrica, cuja paisagem submersa apresentava uma aparência velada. Relata o narrador do romance:

Pelas dez horas, o sol surgia por trás da montanha, qual uma fumurada vagamente luzente; era como se tencionasse dar uma vida débil e fantasmagórica, um tênue reflexo de realidade à paisagem anulada e irreconhecível. Mas tudo permanecia diluído numa espectral delicadeza e palidez, sem contornos que os olhos pudessem traçar com segurança. As linhas dos picos confundiam-se, dissolviam-se na névoa, sumiam-se no fumo. Os lençóis de neve, iluminados por uma luz lívida, estendendo-se uns ao lado e acima dos outros, guiavam o olhar ao nada. Às vezes, uma nuvem irradiada, fumacenta, pairava por muito tempo diante de um paredão rochoso, sem modificar a sua forma (MANN, 1980, p. 522-523).

No seu livro de estreia, *A cinza das horas*, de 1917, Bandeira publicou vários poemas com a indicação de terem sido feitos em Clavadel⁶. Assim como a narrativa de *A Montanha Mágica*, alguns desses poemas trazem características climáticas e psicológicas bem definidas. O poema “Ruço”, mesmo sem apresentar a marca do local de sua fatura, remete diretamente à região transvista por Mann:

[...]

Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento.
Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.

[...]

(BANDEIRA, 1983, p. 7).

Em “Cantilena”, o poeta lamenta e chora. A névoa mimetiza o seu sentimento de abandono:

[...]

A névoa baixa. A obscuridade
Cresce. Também no coração
Pesada névoa de saudade
Cai. Ó pobreza! Ó solidão!

(BANDEIRA, 1983, p. 37).

Mas o ar puro de Clavadel, energizante, se faz sentir em “Plenitude”. A força da natureza extasia o poeta:

[...]

O furor de criação dionisíaco estua
No fundo das rechãs, no flanco das montanhas,
E eu observo-o nos sons, na glória da luz crua
E ouço-o ardente bater dentro de minhas entranhas.

Tenho êxtases de santo... Ânias para a virtude...
Canta em minh’alma absorta um mundo de harmonias.

[...]

(BANDEIRA, 1983, p. 26).

A visão de Bandeira no quarto terceto de “Alumbramento” desce ao nível do mar e tece uma imagem cuja breve beleza em ondas se desfaz:

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

A beleza feminina, para os antigos gregos, tal como aparece no poema de Bandeira, se harmoniza ao conjunto das atribuições mitopoéticas de Afrodite. Alude à deusa que, como relata Hesíodo na

Teogonia (2003), é a filha do Céu e da Terra, e surgiu no mar⁷. Em Roma, conhecida como Vênus, Afrodite é considerada a deusa amorosa da natureza florescente e também a deusa dos jardins. Como a *Venus meretrix* dos latinos, é a padroeira do parto. Seu reino compreende todos os deleites amorosos, desde o amor sexual até o encanto celeste do belo eterno. A deusa, ao mesmo tempo exigente e generosa, traz sorte aos homens, independentemente de seus méritos, mas desde que não lhe faltem com o respeito.

Nascida de um caramujo, Afrodite primeiro desembarcou numa concha na ilha da Citera. Na cidade de Cnido, na costa da Ásia Menor, onde o caramujo era uma criatura sagrada, os gregos a cultuaram nua, tal como aparece na conhecida escultura de Praxíteles. Na pintura do renascentista florentino Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, a deusa encontra-se desnuda sobre uma enorme concha enquanto pequeninas ondas quebram na praia. Sua beleza emerge do mar, transformado em espelho de seu celestial sorriso. Após seu nascimento, como relata Walther Friedrich Otto (2005), “o úmido Zéfiro a impeliu, com a suave espuma das ondas, rumo a Chipre” (2005, p. 82). Canta o *Hino homérico a Afrodite* que, em Chipre, a deusa foi recebida e vestida pelas Horas, filhas de Têmis, deusa da lei e da ordem. Diz-se que a contemplação de sua nudez teria contrariado a Têmis. Assim é que, ao ser vestida, engrinaldada e adornada pelas Horas, Afrodite foi conduzida à morada dos deuses.

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

A estrela é imagem recorrente na obra de Manuel Bandeira. Dá nome, inclusive, a dois livros do poeta, *Estrela da manhã*, de 1936, e *Estrela da tarde*, de 1960, e ao volume de suas poesias reunidas, *Estrela da vida inteira*, publicado em 1966. A “estrela do pastor” dos versos de “Alumbramento”, assim como a “estrela da manhã”, a “estrela vespertina”, ou a “estrela da tarde”, metaforizam a aparição do planeta Vênus. Octavio Paz (2001) diz que Vênus, como a luz da manhã, fora representada por antigas tradições judaico-cristãs na figura de um jovem portador de uma tocha. Lúcifer, palavra que deriva do

latim *lucem ferre*, que significa “portador de luz”, foi o nome dado ao anjo caído da ordem dos Querubins, como está descrito no texto bíblico do *Livro de Ezequiel*. Em hebraico, o anjo atende por *heilelben-shahar*, entendido como “o que brilha”. Escreveu Paz:

Para traduzir um trecho do Evangelho no qual Jesus fala de Satã como de “uma centelha caída do céu”, São Jerônimo usou a palavra que designava a estrela da manhã: Lúcifer. Feliz deslizamento do significado: chamar o agente rebelde ao mais belo exército celestial, como o nome do arauto que anuncia o raiar do dia, foi um ato de imaginação poética e moral – a luz é inseparável da sombra (PAZ, 2001, p. 133).

Na imagem da obscuridade absoluta da noite surgem o reflexo indeciso da luz vaga do amanhecer e a estrela da manhã que brilha no céu. A luz de Lúcifer aparece como sinal de alvorada e queda. A ambiguidade do jovem detentor da luz fascinou poetas de várias gerações, que viram nele uma espécie de anjo da rebeldia, o portador da tocha da liberdade. “As manhãs são breves e mais breves ainda as iluminadas pela luz ziguezagueante de Lúcifer” (2001, p. 133), afirmou Paz.⁸

“Vi a licorne alvinitente!” – Esse verso sugere a imagem da constelação do Unicórnio, ou Monoceros, que se avista no equador celeste. Sobre o animal fantástico que a designa, Jorge Luis Borges (1985) descreve a antiquíssima visão do médico Ctesias, de 400 a. C., que presenciou “velocíssimos asnos silvestres, de pelagem branca, cabeça purpúrea, olhos azuis, dotados de um afilado corno na testa, que na base é branco, na ponta é vermelho e no meio é inteiramente negro” (1985, p. 161). A imagem habitual do unicórnio é assim descrita por Borges: “Um cavalinho branco, com as patas traseiras de antílope, barba de cabrito e um chifre longo e retorcido na testa” (1985, p. 162). Pela sua ferocidade, dificilmente o unicórnio pode ser capturado vivo. Tremenda e notória é a sua força que, como relata a enciclopédia de Isidoro de Sevilha, citada por Borges, “uma chifrada do unicórnio costuma matar um elefante” (1985, p. 161).

Na tradição cristã, relatada nos *Salmos*, o unicórnio toma a forma de um búfalo e se identifica com o poder de Deus. C. G. Jung (1991) diz que Prisciliano, Basílio e Ambrósio viram nele o Cristo, pela sua

força insuperável. Nicolaus Cassirius acrescentou que o deus colérico e vingativo dos hebreus fora suavizado pelo amor quando o unicórnio se viu apaziguado no colo da virgem. Desse modo, deu-se a transformação do Deus do Antigo Testamento no Deus do Novo Testamento, como relata a alegoria de Picinellus: “Deus, o supremamente terrível, depois de ter habitado o ventre da Virgem Santíssima apresentou-se ao mundo como um Deus pacífico e totalmente abrandado” (PICINELLUS apud JUNG, 1991, p. 458).

“Vi... vi o rastro do Senhor!...” – Seguir as pegadas de Deus é percorrer o caminho da divindade rumo à bem-aventurança. A expressão “rastro do Senhor” indica as marcas de um percurso divino a conduzir o poeta. Bandeira, nesse trecho do poema, se identifica com o *homo viator*, o peregrino cristão que caminha em busca de uma salvação comum aos homens.

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

Olavo Bilac escreveu 35 sonetos sob o título de “Via Láctea”, os quais Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada* (1984), disse saber de cor. Assim como no conhecido “Soneto XIII”⁹ de Bilac, “Alumbramento” vocaliza um fulgurante estar “fora de si”. A presença no poema do advérbio “alucinadamente” indica que a visão alumbrada é delirante. A inspiração poética – o alumbramento – entendida como loucura reporta à *mania*, bem como aparece no diálogo *Fedro*, de Platão (1975). No soneto de Bilac, é por intermédio de Eros que o canto das Musas ressoa nas estrelas. O poeta, desperto, pálido de espanto, abre as janelas e mira o céu. Seu estado “tresloucado” o faz conversar com as estrelas. Ao amigo que o interpela, a perguntar sobre o sentido do que elas dizem, o poeta responde: “Amai para entendê-las!”. Em ambos os poemas, de Bilac e Bandeira, a loucura divina dada aos poetas, capazes de ouvir as Musas, funde-se com a loucura erótica.

“Vi comunhões... capelas... véus...” – Bandeira evoca imagens ligadas à experiência cristã com o sagrado em registros íntimos, como “comunhões” e “capelas”. A expressão “véus” indica o fundo de mistério que permeia sua liturgia. O alumbramento, numinoso e extático, soa como uma graça doada ao poeta.

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

A visão dos carros triunfais em “Alumbramento” evoca mais uma vez Dante, precisamente o fulgurante surgimento do carro divinal no Canto XXIX do Purgatório¹⁰, que antecede a aparição de Beatriz ao poeta n’*A Divina Comédia*¹¹.

“Pérolas grandes como a lua...” – Segundo o antropólogo Mircea Eliade (1979), na antiga China acreditava-se na relação íntima das ostras com a lua. As pérolas produzidas pelas ostras, assim como a lua, para os antigos chineses, concentravam a força *yin*¹², a energia cósmica feminina, úmida, que desperta o instinto sexual. Lê-se no tratado *LûShīch’ums’iu* (séc. III a.C.), transcrito por Eliade: “A Lua é a raiz de tudo o que é *yin*; na Lua cheia as ostras *pang* e *ko* estão prenhes e todas as coisas *yin* se tornam abundantes; quando a Lua escurece (última noite do ciclo lunar) as ostras estão vazias e todas as coisas *yin* começam a faltar” (ELIADE, 1979, p. 127).

Bastante cantada em verso e prosa, a lua encontra-se em diversos poemas de Bandeira. No poema “A Lua”, de *Estrela da tarde*, as imagens da lua e da nudez encontram-se entrelaçadas. O poeta a vê

[...] só, silente [...]

a emergir no mar,

[...] toda nua

(BANDEIRA, 1983, p. 219).

“Eu vi os céus! Eu vi os céus!” – A repetição da espacialidade geral do poema antecede o seu arremate final e soa como um acorde preparatório ante a resolução derradeira.

– Eu vi-a nua... toda nua!

Dante (1984) escreveu que tinha apenas nove anos de idade quando se surpreendeu pela primeira vez com a visão de Beatriz. O poeta, estremecido, com o coração palpitante sentenciou para si: “Eis

um deus mais forte do que eu que vem para me dominar” (1984, p. 8). Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, também revelou que seu primeiro alumbramento ocorrera na infância, com a visão de uma mulher despida a sair do banho. Imagem que aparece em “Evocação de Recife”, poema publicado no livro *Libertinagem*, de 1930, em que o poeta canta suas recordações mais distantes:

[...]

Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado e o coração batendo
Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

[...]

(BANDEIRA, 1983, p. 106).

Davi Arrigucci Jr. (2003) entende que, no desfecho de “Alumbramento”, a irradiação luminosa advinda do corpo feminino torna-se o índice de uma ultrapassagem do estilo elevado dos versos que compõem o poema. Sua construção, na qual Bandeira se utiliza de uma forma fixa consagrada, com tercetos regulares, versos octossílabos, acento predominante na quarta sílaba e a presença da terça-rima, com referências imagéticas retiradas das tradições simbolista e parnasiana, se vê finalmente desafiada pela força reveladora do último verso. Segundo Arrigucci, há nesse movimento uma mescla estilística que se evidencia após o anúncio reiterado da visão excelsa, pois o verso derradeiro “faz o leitor baixar dos céus à terra, para encontrar cá embaixo, no nível do corpo feminino, a razão material de tanta emoção” (2003, p. 148). Desse modo, na leitura do crítico, ocorre uma inversão de perspectiva na recepção do poema, cujo foco subitamente transige do espaço sublime dos céus para a materialidade do corpo nu evocado. Tal mudança, em tese, levaria o leitor comum a refazer o seu percurso cognitivo, agora contrário ao processo de elevação imagética.

A nudez revelada passaria então a dirigir de baixo para cima a razão do poema, ao reorganizar as imagens anteriores com base em um suposto prosaísmo dessacralizador. Contudo, muito antes da “visão alumbrada do sujeito lírico” (2003, p. 155) a se projetar na modernidade, em que o corpo nu da mulher se identifica como um elemento profano numa perspectiva platônica, ou mesmo cristã, sagrada fora a nudez para os antigos gregos, concebida como a manifestação originária da divindade.

Sophia de Mello Breyner Andresen (1992), ao discorrer sobre a nudez na estatuária grega, diz que os gregos, ao crerem no desvelamento, na *aletheia*, acreditavam no não coberto, no não oculto, e, por isso mesmo, os seus escultores primavam pela procura do nu. “Desde o início o escultor grego, fundamentalmente, coloca-se não em frente ao homem vestido com armadura de guerreiro ou vestes de escravo, sacerdote ou príncipe, mas em frente da nudez do homem em si” (1992, p. 13), escreveu Andresen. O corpo masculino por muito tempo fora a forma essencialmente ligada aos deuses por ser considerado a forma das formas. Na época arcaica, o nu grego, presente nos *kouroi*¹³, é majoritariamente masculino. Algumas qualidades presidem sua invenção: a clareza; o rigor; a geometria; a proporção como princípio de beleza; a busca do ritmo; a utilização dos meios mais simples; a articulação firme; o espírito atomístico, em que cada elemento se integra ao todo, mas dele permanece separado; e a busca da forma necessária, isto é, justa e essencial. Durante o período arcaico, o nu feminino é raríssimo, surge apenas excepcionalmente numa estatueta ou na pintura de um vaso – onde, por vezes, é caricatural. Porém, na arte das ilhas Cíclades, o corpo desnudo da mulher é traduzido em sua simplicidade como uma forma ordenada, clara e bela. Destaca-se na arte cicládica a *Ornithé*, de Herainon de Samos, datada em cerca de 560 a.C., cuja forma exemplar revela o corpo de Nausícaa, admirado por Ulisses como uma sagrada palmeira. “O fato de o nu feminino aparecer muito mais tarde do que o nu masculino está necessariamente ligado a ritos antiquíssimos e está evidentemente ligado aos costumes e à estrutura do *genos* e da cidade” (1992, p. 69), escreveu Andresen.

O classicismo grego também privilegiou o nu masculino. O período clássico representou o corpo do homem em sua plena

juventude e perfeição para corresponder à sua nobreza, à sua virtude, a *areté*. “O artista dessa época conhece a anatomia do corpo que quer representar, conhece a forma do real” (1992, p. 89), diz a poeta. A busca pela perfeição formal no classicismo considera o resultado da análise do corpo humano, deixando de lado tudo o que nele é acidental ou individual, e tudo que não encontrou ou perdeu a plenitude de sua forma.

Somente no helenismo, quando a atitude religiosa dos gregos se modificou, começou a ser dada maior importância à forma feminina. Nesse período, dá-se a presença de uma humanidade que regressava a antigos cultos, os mesmos que outrora privilegiavam as forças da natureza. O corpo da mulher nesse contexto teve extrema visibilidade por ser considerado mais próximo do ritmo e das formas naturais. Ao ganhar importância, o nu feminino se multiplicou. A presença do corpo feminino, cuja forma se mostrava menos abstrata do que a masculina, integrou a arte desse período, aberta e científica.

Dentre as obras mais importantes em que aparece o nu feminino na Grécia está o trono de Ludovisi, do século V a. C., em que há a figura de uma tocadora de flauta em sua nudez, cuja forma é fiel em proporções ao mundo visível. Na mesma obra encontra-se o nascimento de Afrodite. Outra Afrodite é a de Cnido, do escultor ático Praxíteles, no século IV a.C. A escultura tornou-se famosa por sua extrema beleza, apreciada por todos os ângulos, e também por ser uma das primeiras imagens de uma deusa completamente nua, ao preparar-se para um banho. A deusa do amor reaparece posteriormente em sua nudez e esplendor em obras como a *Vênus de Cirene* e a *Afrodite acocorada*, ambas do século III a. C. Mas é no século II a. C. que surge a famosa *Vênus de Milo*, figurando no período helenista como um regresso a um mundo puramente grego, que Andresen assim descreve:

O corpo dá uma extraordinária impressão de claridade e de sanidade. É um corpo irmão do mar e da luz, uma larga praia que pelo equilíbrio, pela harmonia das proporções e pela serenidade se aproxima das obras do classicismo (ANDRESEN, 1992, p. 113).

Afirma Andresen que o nu, tanto o masculino quanto o feminino, teve seu ocaso na arte grega com a vigência do mundo revisto a partir

da filosofia socrática, que passou a ver o corpo como um obstáculo ao conhecimento. Em Sócrates e Platão, há uma ruptura radical. Escreveu a poeta:

O olhar que vê perde a sua simplicidade primeira. A aparência passa a ser pensada como ilusão. A verdade deixa de estar no “aparecer” e passa a estar na ideia. Para o homem arcaico o divino sussurrava no universo. Quando ele invoca o céu, o mar e a luz evocava uma verdade, invocava o divino, invocava o verdadeiro e real, invocava a plenitude do ser, uma verdade viva e tutelar (ANDRESEN, 1992, p. 122).

– Eu vi-a nua... toda nua! – O último verso de “Alumbramento”, pronunciado em discurso direto, torna presença poética uma imagem imanente que surge em sua verdade imediata. A nudez evocada vem a ser o despojamento de uma realidade que se liberta de toda ilusão representacional como construção metafísica (ou metafórica) para retomar o espanto de sua simplicidade originária. O jogo que sustenta os símbolos e as metáforas anteriores à revelação rui e ao mesmo tempo se redimensiona. As imagens consteladas ao longo do poema, índice de diversas tradições poéticas, religiosas e de conhecimento, são finalmente desnudadas pelo verso final. A “chave de ouro” do poema faz com que todo o esquema referencial construído anteriormente se reconfigure como um suposto véu que antes cobria a verdadeira visão. A súbita nudez, ao prescindir de representações ou idealizações, projeta em visão extática o próprio desnudamento do real. O espanto entusiasmado do *gran finale* evidencia a sua própria força intrínseca. A aparição não mais se pauta pela analogia e pelo conceito representacional, presentes na reiterada simbologia e no jogo intertextual ao longo dos tercetos, mas se corporaliza em sua concretude no entusiasmo do verso derradeiro.

THE IMAGES OF MANUEL BANDEIRA’S “ALUMBRAMENTO”

ABSTRACT

In its condensation of meanings, the images which illuminate Manuel Bandeira’s poem “Alumbramento” unfold into several topics. First, the poetry as a testimony of feelings; the speechless amazement in face of a dazzled vision; the connections with Dante Alighieri’s ‘Divine Comedy’; the pure

air of the mountain ranges; the atmosphere of Thomas Mann's 'The Magic Mountain'; Aphrodite's irresistible beauty; the symbology of celestial visions, and at last, the sacred nudity of ancient Greek statues. This article aims to reread Bandeira's poem in its singularity through the rearrangement of its suggestive intertextual dynamic.

KEYWORDS: Manuel Bandeira, dazzle, poetics, image, intertextuality.

LAS IMÁGENES DEL "ALUMBRAMIENTO" DE MANUEL BANDEIRA

RESUMEN

En su condensación de significados, las imágenes que constelan el poema "Alumbramiento", de Manuel Bandeira, se desdoblan en diversos tópicos: la poesía como testimonio de los sentidos; el espanto enmudecedor ante la visión alumbrada; las correspondencias con *La Divina Comedia* de Dante Alighieri; el aire puro de las cordilleras; la ambientación de *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann; la belleza irresistible de Afrodita; la simbología de las visiones celestes; y, finalmente, la desnudez sagrada en la estatuaria de los antiguos griegos. El artículo objetiva releer el poema de Bandeira en su singularidad a partir del remontaje de las piezas de su sugestivo juego intertextual.

PALABRAS CLAVE: Manuel Bandeira, alumbramiento, poética, imagen, intertextualidad.

NOTAS

1. A formação etimológica da palavra, segundo o Dicionário Houaiss (2001): "**Alumbr-**, elemento de composição antepositivo, do espanhol alumbrar 'alumiar', der. de *lumbre* 'luz' e este do latim *lumen*, inis 'id.'; ocorre em vocábulos introduzidos no vernáculo a partir do séc. XIV: alumbrado, alumbrador, alumbramento, alumbrar e alumbre; ocorre tb. nas formas prefixadas desalumbrado, desalumbramento e desalumbrar; ver deslumbr- e lu(c)-; **-mento**, sufixo de origem latim vulgar *-mentu*, formador de substantivos derivados de verbos, tornado extremamente fecundo, com as terminologias -amento em verbos da 1ª conj. e -imento em verbos da 2ª e 3ª conjugação".

2. “**Alumbramiento**: s.m. 1. salida al exterior del feto que una hembra tiene en su vientre. SIN. Nacimiento, parto. 2. Proceso de Inspiración y creación que da como resultado una obra artística o científica” (Diccionario Porto Editora de la lengua española, Porto, Porto Editora/ Barcelona, Larousse Editorial, 2007).
3. O espanto encontra-se na conhecida passagem do diálogo platônico *Teeteto* (2008), em que o jovem Teeteto se espanta com o fato de as coisas serem como são: “Pelos deuses, Sócrates, como me espanto muitíssimo pelo fato de ser assim e, por vezes, quando verdadeiramente olho para isso, fico tonto” (PLATÃO, 2008, p. 212). Tal afirmação faz Sócrates reconhecer no maravilhamento de Teeteto a predisposição filosófica: “Pois o que estás a passar, o maravilhares-te, é mais de um filósofo. De fato, não há outro princípio da filosofia que não este” (PLATÃO, 2008, p. 212).
4. Passagem mencionada por Davi Arrigucci Jr. na análise do poema “Alumbramento” em *Humildade, paixão e morte* (2003).
5. Na crônica “Da nudez na praia”, ao relacionar a nudez dos banhistas cariocas ao mais alto sentido espiritual de beatitude, Bandeira recorda o tempo em que tomava sol em Clavadel: “Conheço esse estado de graça do solário de um sanatório da Suíça. Era melancólico como todo solário onde não existe o contato imediato com a natureza. Ainda assim que horas de inefável repouso me proporcionava aquela pequena plataforma no telhado de Clavadel dominando as encostas cobertas de neve!” (2009, p. 747).
6. São exemplos: “Crepúsculo de Outono”, “Canção de Maria”, “Plenitude”, “A minha irmã”, “Cantilena” e “Natal”. “Alumbramento”, por sua vez, foi o único poema do seu segundo livro, *Carnaval*, de 1919, que Bandeira indicou ter sido feito em Clavadel.
7. Escreveu Walther Friedrich Otto em *Os deuses da Grécia*: “Hesíodo canta de modo maravilhoso que Urano, o deus Céu, vem com a escuridão noturna deitar-se cheio de amor sobre a terra, mas no momento da fecundação é brutalmente mutilado por Cronos. Seu membro viril flutua por longo tempo no mar agitado; branca espuma brota da substância divina, e aí surge uma moça. Ela aporta primeiro em Citera, depois em Chipre; assim que pisa no solo, a terra inteira floresce a seus pés” (2005, p. 82).
8. Octavio Paz vê a primeira metade do séc. XX como uma época luciferina da história. Para o escritor, a mesma fagulha de luz que proporcionou

- movimentos artísticos revolucionários, com profundas transformações formais na poesia, na literatura e no teatro, além da grande inovação trazida pela arte cinematográfica e de um conjunto de importantes descobertas filosóficas e científicas, também conviveu nesse período com o obscurantismo e a barbárie de duas grandes guerras mundiais.
9. “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo /Perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto, /Que, para ouvi-las, muita vez desperto /E abro as janelas, pálido de espanto. //E conversamos toda a noite, enquanto /... A Via Láctea como um pálio aberto, /Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto, /Inda as procuro pelo céu deserto. //Dizeis agora: “Tresloucado amigo! /Que conversas com elas? Que sentido /Tem o que dizem, quando estão contigo?” //E eu vos direi: “Amai para entendê-las!” /Pois só quem ama pode ter ouvido /Capaz de ouvir e de entender estrelas” (BILAC apud BANDEIRA, 1951, pp. 195-196).
 10. Tradução do Canto XXIX, Purgatório, 115-120, por Christiano Martins: “Carro em Roma não houve mais brilhante, /por honrar o Africano ou mesmo Augusto, /nem o do Sol se viu mais irradiante //– o do Sol que, extraviado, foi combusto, /à súplica da terra, humilde e pia, /por mãos de Jove, eternamente justo.” (1976, p. 537).
 11. Tradução do Canto XXX, Purgatório, 22-33, por Christiano Martins: “Já vi pela manhã, todo o levante /tornar-se róseo, enquanto, do outro lado, /quedava sob a sombra o céu restante; //e o círculo do Sol subir toldado, /em meio à transparência dos vapores, /de sorte a ser, sem dano contemplado; //assim, por entre a profusão de flores, / que ali das mãos angélicas saía, /ornando o carro com variadas cores, //sob alvíssimo véu, a que cingia/ um ramo de oliveira, e verde manto, /em traje rubro, uma mulher surgia” (DANTE, 1976, p. 541).
 12. A correspondência entre as forças *yin* (feminina) e *yang* (masculina) é fundamental para os antigos chineses. Os ritmos da vida cósmica seguem o seu curso normal quando a circulação desses dois princípios opostos e complementares se processa sem entraves.
 13. *Kouroi* é o plural do singular *kouros*, nome que designa a estátua em que figura o nu masculino no período arcaico grego (ANDRESEN, 1992).

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade Clássica*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record; Altaya, 1984.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- _____. *Poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1985.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1976.
- _____. *Vida Nova*. Tradução de Carlos E. de Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.
- DE SANCTIS, Francesco. *Ensaaios críticos*. Tradução, prefácio e notas de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Tradução de Maria Luiza Appy, Margaret Macray e Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

OTTO, Walther Friedrich. *Os deuses da Grécia*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (Organização e tradução do original). *Hélade: antologia da cultura grega*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

PLATÃO. *Fedro*. In: *Diálogos – Vol. V*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1975.

_____. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Poética da narrativa de primeira pessoa”. *Revista Tempo Brasileiro – Permanência e atualidade da Poética*, Rio de Janeiro, n. 171, p. 141-160, out./dez. 2007.

Submetido em 15 de junho de 2017.

Aceito em 15 de agosto de 2017.

Publicado em 30 de janeiro de 2018
