



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

Maura Voltarelli Roque

Universidade de São Paulo

ma_voltarelli@yahoo.com.br

Ninfa distante: as estrelas intermitentes de Manuel Bandeira

RESUMO: A partir de uma zona de deslizamento entre a palavra e a imagem, este artigo busca pensar um dos desdobramentos da imagem de Vênus na obra de Manuel Bandeira por meio da análise mais detida do poema “Balada das três mulheres do sabonete araxá”. Em Ninfas (2012), Giorgio Agamben nos lembra que Vênus sempre foi vista na mitologia clássica como a “rainha das ninfas”. É a partir desse vínculo entre o reino de Vênus e o das ninfas que trazemos neste artigo a figura da Ninfa enquanto forma feminina em movimento, tal como foi pensada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, e que é, na atualidade, objeto de estudo de nomes como Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Roberto Calasso. Os resultados ou as “conclusões” sugeridas pelo artigo, que adota como metodologia a ideia da montagem de imagem e tempo proposta por Warburg nas pranchas do seu Atlas Mnemosyne, apontam para um cenário em que ao surgir como uma espécie de metáfora para os “paraísos perdidos” aos quais se lança a todo momento a poética bandeiriana, essa imagem ambígua, de uma estrela que é também uma mulher, permite suspender tal poética em um entrelugar, deixando vir à tona vínculos insuspeitados entre essa poesia de destacados traços modernistas e um momento anterior, ainda sem um nome adequado em nossa historiografia literária, no qual essa fluida forma feminina, ao mesmo tempo sobrevivente do passado e índice histórico de sua época (DIDI-HUBERMAN, 2013); (AGAMBEN, 2012), (BENJAMIN, 2018), volta a nos assombrar.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Imagem; Ninfa; Poesia moderna.



"A morte de uma mulher bela é, sem sombra de dúvida, o tema mais poético do mundo." Edgar Allan Poe

"VÊNUS: METÁFORA DO DESEJO, DA DISTÂNCIA, DA MORTE"

Vênus luzia sobre nós tão grande,
Tão intensa, tão bela, que chegava
A parecer escandalosa, e dava
Vontade de morrer.

(BANDEIRA, 1974, p. 300)

O "Poema encontrado por Thiago de Mello no *Itinerário de Pasárgada*", reproduzido acima, veio de um trecho de bela prosa poética no qual Manuel Bandeira comenta o surgimento do poema "Oração no Saco de Mangaratiba". Da súbita aparição de Vênus naquela noite de viagem teria surgido, como conta Bandeira, o título do seu livro *Estrela da Manhã*, publicado em 1936 em uma pequena edição de 47 exemplares.

O lírico de "versos intratáveis", como escreveu Mário de Andrade, cujo ritmo poético foi descrito pelo amigo modernista como sendo um "ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação" (ANDRADE, 1980, p. 193 e 194), trazia, no entanto, "e vem disso o dualismo curioso que a gente percebe nas obras dele" (ANDRADE, 1980, p. 194), uma ternura, uma graça muitas vezes pueril vinda da infância e sentida em poesias "em que por mais pessoal que sejam assuntos e detalhes, mais o poeta se despersonaliza, mais é toda a gente e menos é caracteristicamente ritmado." (ANDRADE, 1980, p. 195). Configura-se, dessa maneira, o que acreditamos ser um regime duplo a atravessar a sua poética em que as coisas simples são também sublimes, em que o corpo é também o cosmo, a vida é também a morte e o próximo é, desde sempre, o perdido.

Entre as "inacessíveis praias!"¹ que estão no horizonte dos versos bandeirianos, encontramos, ao lado da infância, a imagem de Vênus, que terminará por se mostrar uma presença constante na poesia de Manuel Bandeira à medida que nela estão implicadas questões essenciais em todo seu percurso poético: a obsessão e presença constante da morte, fugacidade, efemeridade, a distância que supõe a ausência – superada apenas no universo onírico – e o desejo.

Antes de ser parte de um mito (tradicional e pessoal), motivo recorrente ou símbolo central de todo um universo poético, ela (a estrela) é uma figura ou metáfora do desejo, cujos atributos (a distância, a altura, o brilho, a ardência etc.) adquirem todos uma potência de significação metafórica em suas diferentes aparições nos poemas, forçando o desdobramento da imagem em complexa cadeia de associações de ideias (ARRIGUCCI, 1990, p. 190).



Como sabemos, a estrela da manhã, que dá título ao livro de Bandeira, é também um outro nome para Vênus, o objeto mais brilhante do céu noturno depois da lua, que atinge seu brilho máximo algumas horas antes do amanhecer ou depois do ocaso, sendo por isso conhecida como estrela da manhã (Estrela d'Alva) ou estrela da tarde (Vésper). Vênus, no entanto, não é apenas uma estrela. "[...] a *estrela d'alva* é Vênus ou Afrodite, a deusa do mar, a que nasceu, segundo a versão do mito narrada por Hesíodo, da espuma, ou do esperma de Urano – o Céu acasalado à Terra –, cujo falo mutilado por Cronos caiu ejaculando nas vagas do mar" (ARRIGUCCI, 1990, p. 188). Estamos, desse modo, diante daquela que pode ser vista como a personificação do objeto de desejo por excelência, sendo esse desejo atravessado por violência e morte. Vênus, esse ser de relance, cuja aparição já se mostra como desaparecimento, foi, durante muito tempo, como nos mostra Giorgio Agamben, uma ninfa.

Toda a vida das ninfas é colocada por Paracelso sob o signo de Vênus e do amor. Se ele chama "Monte de Vênus" a sociedade das ninfas [...] é porque a própria Vênus é, na verdade, apenas uma ninfa e uma ondina, ainda que seja superior às outras e, por muito tempo, antes de morrer [...], a rainha das ninfas (AGAMBEN, 2012, p. 53).

Em *Ninfas* (2012), Agamben nos diz justamente que Paracelso vincula as ninfas a uma tradição mais antiga que associava essas personagens femininas ao reino de Vênus e à paixão amorosa, "e que está na origem tanto do termo psiquiátrico "ninfomania" como, talvez, na origem do termo anatômico *nymphae*, que designa os pequenos lábios da vagina." (AGAMBEN, 2012, p. 52). A invenção da ninfa como a figura por excelência do objeto amoroso, diz Agamben, seria obra de Boccaccio, lembrando que, para o poeta italiano, "[...] o amor, antes de qualquer outra coisa, é amor de uma *imago*, de um objeto de algum modo irreal, exposto, como tal, ao risco da angústia [...] e da falta" (AGAMBEN, 2012, p. 60). É dessa forma que "desejar o que se ausenta passará a ser um



leitmotiv da obra bandeiriana” (ROSENBAUM, 2002, p. 40). Para uma “poesia da ausência”, amar de fato não poderia ser outra coisa que não amar uma ninfa, um objeto de desejo que se furta, forma instável, movediça e vaporosa, que está, antes de tudo, morta.

Mas ela chega, e toda me parece
Tão acima de mim...tão linda e rara...
Que hesito, balucio e me acobardoⁱⁱ.

“ONDE ESTÁ A NINFA?”

“Onde está a estrela da manhã?” (BANDEIRA, 1974, p. 227). O segundo verso do poema “Estrela da manhã” expressa uma busca atravessada de desejo e dor que parece se ligar por uma rede de fios não totalmente mapeáveis, mas latentes em sua possibilidade de traçar um outro caminho e subverter nossa percepção, a uma outra busca a que um dia se lançou o historiador da arte alemão Aby Warburg.

Foi diante de um afresco de Domenico Guirlandaio, pintor renascentista italiano contemporâneo de Botticelli e Filippo Lippi, intitulado *O Nascimento de São João Batista* (1486), que pode ser visto na capela Tornabuoni da igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg, entre o fascínio e a inquietação, se perguntou: onde está a Ninfa?

Quase que involuntariamente é essa a pergunta que fazemos diante da Prancha 46, intitulada “Ninfa Serva”, que compõe o Atlas *Mnemosyne*, o grande projeto de Warburg, no qual as imagens aparecem como campos de força se tensionando em um questionamento dos limites da tradicional história da arte a partir da noção fundamental de gesto. Nas pranchas, essas grandes constelações, Warburg experimenta um encontro de temporalidades, montando juntas imagens de diferentes épocas, formatos e contextos. No caso da Prancha 46, onde vemos justamente o afresco de Domenico Ghirlandaio, as imagens, em um exercício constante de lembrança e estranhamento, guardam em comum o gesto dançante de uma figura feminina em movimento.

Onde está a Ninfa? Qual das suas 26 epifanias é ela?
Faremos uma leitura equivocada do Atlas se

NINFA DISTANTE: AS
ESTRELAS INTERMITENTES DE
MANUEL BANDEIRA
Afluente, UFMA/CCEL, v.5,
n.15, p. 96-121, jan./jun. 2020
ISSN 2525-3441

procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia [...] A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria (AGAMBEN, 2012, p. 29).



Entre as diversas figuras femininas a deslocar-se de forma anárquica na superfície da tela negra, é aquela da criada no afresco de Ghirlandaio, com o detalhe de seu exuberante drapeado, que faz com que o historiador da arte experimente algo muito próximo da possessão com que as ninfas clássicas assaltavam os deuses e os homens.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais (WARBURG, 2012, p. 03).

Nesse trecho do manuscrito "Ninfa fiorentina" (2012), que assume a forma de uma correspondência entre Aby Warburg e o linguista André Jolles, este último relata a impressão que a figura feminina pintada por Guirlandaio lhe causou, criando uma espécie de perseguição erótica. As hesitações que marcam esse trecho reforçam a dificuldade de definir ou simplesmente nomear a figura que tanto o atormenta e que o arrasta como uma espécie de "vento de desejo"ⁱⁱⁱⁱ. Não se sabe ao certo de onde vem o fascínio.

Como as mulheres são lindas!

Inútil pensar que é do vestido...^{iv}

Ao se lembrar daquela figura feminina, Jolles sugere o fato de ela já ter vivido antes e, ao imaginá-la, ele aponta para uma metamorfose incessante dessa mesma imagem, desdobrando a forma feminina em movimento em muitas outras, assim como acontece nas múltiplas aparições reunidas na Prancha 46 e em outras Pranchas do Atlas dedicadas ao tema da Ninfa – essa *Pathosformel* ("fórmula de pathos", a expressão de uma emoção por meio de um gesto que se repete e se singulariza no tempo) na qual se dá a ver a "vida póstuma" das imagens, sua sobrevivência ao longo da cultura ocidental, que Aby Warburg chamou de *Nachleben*.

Ora era Salomé, tal como se aproximava com seu encanto mortífero e dançava diante do lascivo tetrarca; ora era Judite que, ufana e triunfante, com passo prazenteiro, traz para a cidade a cabeça do general assassinado; [...] Era sempre ela que trazia vida e movimento



a representações habitualmente calmas. Sim, parecia a encarnação do movimento (WARBURG, 2012, p. 04 e 05).

"Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada [...], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (Elementargeist), uma deusa pagã no exílio" (WARBURG apud AGAMBEN, 2012, p. 49). Nessa

resposta de Warburg endereçada à Jolles, tem-se uma dupla definição do que seria aquela inquietante criada de Ghirlandaio. A primeira, que vê a figura feminina como uma "escrava tártara libertada", responde simplesmente a dados historiográficos, de contexto e costumes da época. A segunda, no entanto, que a descreve como uma "deusa pagã no exílio", destaca o caráter estrangeiro daquela aparição vinda de um outro tempo. Trata-se, como escreveu Georges Didi-Huberman em "Ao passo ligeiro da serva" (2012), de uma formação sintomática, de um acidente anacrônico da imagem que tem lugar justamente quando uma forma feminina em movimento que recorda uma fórmula patética da Antiguidade (*all'antica*) – aquela das mênades, como também eram chamadas as ninfas que faziam parte das orgias e festas de Baco, esculpidas em diversos sarcófagos e baixos-relevos greco-romanos com o corpo e as vestes em movimento – irrompe em uma cena religiosa. "a Ninfa, esse personagem em movimento que, nas imagens da Renascença, parece surgir dos bastidores, vem modificar toda a economia da representação ao fazer passar por aí qualquer coisa da paixão, da memória, ou do desejo" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 19).

"O ART NOUVEAU E SUA DANÇA DO DESEJO"

A imagem de Vênus a pairar sobre a poesia bandeiriana talvez nos permita estabelecer um vínculo entre essa poesia de destacados traços modernistas e uma época anterior ao movimento modernista que constitui uma espécie de "incômoda pedra" (PAES, 1985, p. 64) na historiografia literária. Essa época é definida com o termo (que se coloca desde o início como problemático) "pré-modernismo".

No sentido de auxiliar a delimitação desse espaço intervalar na literatura brasileira, Paulo Paes ensaia o movimento de "transportar, do campo das artes visuais (e aplicadas) para o campo da arte



literária, o conceito de *art nouveau* ou "arte nova" (PAES, 1985, p. 65). Tal transposição talvez também pudesse ser aproximada do gesto feito por Warburg. "Já em 1902, Warburg escreveu que sua busca das "fontes" não visava explicar as obras de arte por textos, e sim reconstituir o laço de conaturalidade (antropológica), de coalescência natural entre a palavra e a imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 217).

O *art nouveau*, como um modo de pensamento, traduziu o espírito de toda uma época, a chamada *belle époque*, o longo período de paz que se estendeu de 1870 até a Primeira Guerra Mundial. Como lembra Paulo Paes, se o *art nouveau* se distancia do naturalismo do século XIX, ele se aproxima em diversos aspectos do barroco pela sua "exuberância ornamental" e, acrescentaríamos, pela sensação de movimento que é própria de suas formas.

"Ao estilizar as linhas estruturais nas volutas dinâmicas, serpeantes e caprichosas" (PAES, 1985, p. 68), os artistas do período constroem, inspirados nas variadas formas de vida vegetal e animal, o seu emaranhado de linhas, sua rede viva de contornos, os seus ornamentos fluidos e abundantes, o que quase poderíamos ver como uma espécie de *dança do desejo*. A hipótese de que o desejo desempenharia um papel fundamental em um movimento como o *art nouveau* ganha força quando pensamos no fato de que a investigação das formas da natureza era animada, como lembra Paulo Paes, por "uma exaltação dionisíaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época" (PAES, 1985, p. 67).

A propósito dessa presença marcante de Nietzsche no final do século XIX e sua influência em diversas correntes artísticas e estilísticas, a artista Maria Martins, por exemplo, em seu livro sobre Nietzsche, comentado por Veronica Stigger no texto "Escritos de Maria Martins: 1958-65", entendia o filósofo alemão e outras personalidades como Van Gogh e Rimbaud, como uma dessas "figuras diabólicas" que estariam fora de seu tempo. Veronica ainda lembra que "o Nietzsche de Maria Martins é, antes de tudo, uma alma atormentada no melhor estilo dos gênios românticos, que



"compunha e escrevia, em períodos de grande exaltação" (STIGGER, 2010, p. 267).

Interessante notar que a presença de Nietzsche se deixa ver na própria obra de Manuel Bandeira. O poema "Nietzschiana", de *Estrela da manhã*, figura justamente uma personagem feminina acometida pela "sensação do nada", tão familiar ao pensamento de Nietzsche. Ao explicar tal sensação a partir do atavismo, ou seja, o reaparecimento de uma característica no organismo depois de várias gerações de ausência, o poema tangencia a lógica do sintoma freudiano⁵, que diz respeito justamente a essas coisas adormecidas por longo tempo e o seu improvável despertar. Além de se suspender na zona de sombra do sintoma, a "nietzchiana" dos versos reluz como mais uma das estrelas distantes do poeta. A última linha do poema a descreve acima de nós, acima do tempo, como está a morte e o desejo: o "Êxito intacto".

A partir da influência de Nietzsche, o desejo surge, em alguma medida, atravessando a renovação estética proposta pelo *art nouveau*. Não por acaso, uma de suas figuras centrais, a aparecer um pouco por toda parte, seja nos cartazes de Alphonse Mucha, seja a dançar nos mobiliários, seja encravada nas construções arquitetônicas ou quase diluída em meio à exuberância de detalhes nas obras de Klimt ou Gustave Moreau, será aquela da *femme fatale* ("mulher fatal"), encarnação do prazer e do desejo erótico, traduzida no tema artenovista do "eterno feminino".

Tal tema, aliás, também está presente nas esculturas de Maria Martins que, como bem observou Veronica, "parecem não se deixar fixar numa forma definida – tendendo à massa, ao emaranhado, ao informe" (STIGGER, 2010, p. 249), e que assumem para si a potência do erotismo. Walter Benjamin descreve, a propósito, três linhas distintas do *art nouveau*. A primeira delas seria a linha da perversão, a segunda a linha hierática, e a terceira a linha da emancipação, onde encontramos justamente a figura da *femme fatale*, dominadora e liberta, e, ainda, a presença de Nietzsche.

De fato, o *Jugendstil* descreve duas linhas distintas. A da perversão conduz de Baudelaire a Wilde e Beardsley; a linha hierática vai de Mallarmé a George. Finalmente, delinea-se mais fortemente uma terceira linha, a única que extrapolou o domínio da arte. Trata-se da linha da emancipação que, partindo das *Fleurs du Mal*, liga os subterrâneos de onde

surgiu o *Diário de uma Garota Perdida* aos pontos culminantes de *Zaratustra* (BENJAMIN, 2018, p. 912).

Nas formas femininas fluidas do *art nouveau* a desabrochar “em saias que se abriam como corolas de flores” (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 12), não é possível reconhecer a sobrevivência de uma outra forma? Podemos nos perguntar em que medida as vestes ondulantes das mênades esculpidas sobre vasos e sarcófagos da antiguidade já não trazem aquela que será a exuberância ornamental do *art nouveau*, de modo que um dos principais procedimentos formais da arte nova já estava dado, em alguma medida, nos gestos intensificados da Antiguidade. Como anotou Warburg, “os ornamentos derivam na verdade do modelo da Ninfa” (WARBURG apud LESCOURRET, Marie-Anne, 2013, p. 167). Teríamos então nesta que é uma das figuras centrais da estética artenovista – estética que não por acaso toma como motivos típicos e recorrentes as libélulas e as borboletas, aplicando-se, como nos diz Champigneulle, em “expressar o fugidio”, a “mobilidade do líquido”, “agarrar a fragilidade do ser transitório transformando-o em matéria sólida” (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 102 e 104) – a sobrevivência de uma forma do passado que chega ao início do século XX em toda vitalidade do seu desejo: aquela da Ninfa.

Ao pensar no contexto da literatura brasileira, encontramos ecos do feminino ornamental do *art nouveau* na célebre cena de Maria adormecida na floresta em *Canaã*, de Graça Aranha. Maria irrompe, nesse texto de feições utópicas, quase como um fantasma, uma Ofélia não mais morta sobre a água, mas sim sobre as folhas, velada pelos vagalumes e seus lampejos. A cena não deixa de sugerir a sua condição de *noiva* o que, etimologicamente, nos aproxima ainda uma vez das ninfas, de modo que uma imagem se desdobra da outra como em um exuberante drapeado barroco.

[...] a carne da mulher desmaiada, transparente, era como uma opala encravada no seio verde de uma esmeralda. Depois os vaga-lumes incontáveis cobriram-na, os andrajos desapareceram numa profusão infinita de pedrarias, e a desgraçada, vestida de pirilampos, dormindo imperturbável, como tocada de uma morte divina, parecia partir para uma festa fantástica no céu, para um noivado com Deus...E os pirilampos desciam em maior quantidade sobre ela, como lágrimas das estrelas. Sobre a cabeça dourada brilhavam reflexos azulados, violáceos e daí a pouco braços, mãos, colo, cabelos sumiam-se no





montão de fogo inocente. E vaga-lumes vinham mais e mais, como se a floresta se desmanchasse toda numa pulverização de luz, caindo sobre o corpo de Maria até o sepultarem numa tumba mágica. Um momento, a rapariga inquieta ergueu docemente a cabeça, abriu os olhos, que se deslumbraram (ARANHA, 1982, p. 157).

O *art nouveau* segue encontrando eco em muitas produções literárias do período, incluindo algumas que poderíamos ver como as mais improváveis peças artenovistas. Pensamos aqui na poesia espectral de Augusto dos Anjos. Diante de um poeta que escreveu os conhecidos versos,

Não sou capaz de amar mulher alguma
Nem há mulher talvez capaz de amar-me.^{vi}

talvez possamos dizer que a única mulher que ele poderia ser capaz de amar seria uma que já estivesse irremediavelmente morta, surgindo-lhe branca e impassível como um fantasma.

Sonho abraçar-te, pálida camélia,
Mas neste sonho, langue e seminua,
Pareces reviver a antiga Ofélia,
À opalescência trágica da lua!^{vii}

A Augusto dos Anjos soma-se também Manuel Bandeira que publica seus primeiros livros, sintomaticamente marcados por uma mescla de romantismo, simbolismo e parnasianismo, justamente durante os anos de transição do “pré-modernismo”. Como não lembrar, a exemplo do que faz José Paulo Paes, o segundo livro de Bandeira, *Carnaval*, de cronologia “pré-modernista”, onde os temas artenovistas da dança e da vertigem se espalham por diversos poemas.

Mas talvez seja ainda mais interessante pensar que os traços artenovistas na poesia de Manuel Bandeira de certa forma escapam à imediata cronologia do período e se deixam notar em um poema marcadamente modernista – por todas as técnicas e procedimentos formais que agencia – e que, por ter sido publicado em um livro de 1936, coloca em relação contextos diferentes, configurando uma situação de tensão, embate, intricação. Tal relação vem à tona quando o texto é rasgado por um *acidente anacrônico* que desvia o curso linear e previsível da leitura.



“Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” teria sido feito a partir de um cartaz de publicidade visto pelo poeta em uma venda em Teresópolis. A respeito desse poema, Bandeira diz, no *Itinerário de Pasárgada*, tratar-se de uma brincadeira, na qual, no entanto, ele teria posto, ironicamente, muito de si mesmo. “O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde” (BANDEIRA, 1984, p. 102).

Sônia Brayner, ao analisar o poema, ressalta o seu aspecto “coloquial-irônico” que deixa ver uma tendência de influência modernista que Bandeira já vinha manifestando desde *Libertinagem*. “Minha natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930) [...]” (BANDEIRA, 1958, p. 1289).

Além do diálogo com a música, “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” também faria uso, como lembram Gilda e Antonio Cândido (1980), de procedimentos plásticos – basta lembrar que o próprio poema nasce de uma imagem – deixando perceber, como dizem os críticos, uma “transposição para a palavra dos processos característicos da pintura”. Gilda e Antonio Cândido aproximam a justaposição no poema de fragmentos ou de versos inteiros retirados de poetas diversos à experiência dos cubistas e surrealistas com os seus *papiers collés*. O efeito produzido por tal *montagem* de elementos heterogêneos seria, ainda segundo os autores, uma “organização de choque”, substituindo o “fluente encadeamento lógico”.

O primeiro verso do poema começa justamente por instaurar uma espécie de choque hipnótico, sensação reforçada pelos desdobramentos de diferentes estados do poeta diante da aparição das três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde. A primeira estrofe reforça o fascínio e a perturbação provocados por essa aparição tão indefinida quanto o ocaso no qual ela emerge. A delimitação temporal feita pelo poema – às 4 horas da tarde – é fundamental porque ajuda a compreender a natureza de tais mulheres. A interjeição “oh”, que inicia o segundo verso



da primeira estrofe, sublinha o espanto e ao mesmo tempo o desejo misturado a uma promessa de felicidade e descanso, o mesmo descanso que vem com o final do dia. Não por acaso, o verso seguinte enfatiza e declara abertamente esse desejo, tomando emprestada a frase famosa de *Ricardo III*, de Shakespeare – “Meu reino por um cavalo!” – para construir o célebre verso que ainda se repetirá por duas vezes, “como um refrão, elemento, aliás, previsto na forma da balada.” (BRAYNER, 1980, p. 344)

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!
(BANDEIRA, 1974, p. 228)

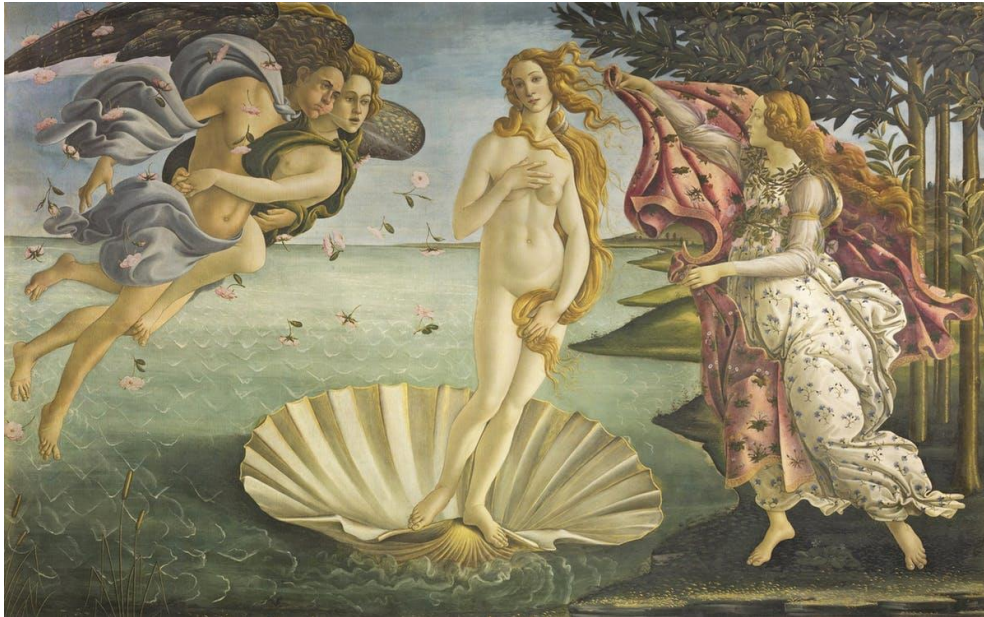
O primeiro verso da segunda estrofe produz a sensação de quebra e corte, de que falavam Gilda e Antonio Cândido, conferindo ao poema uma estrutura fragmentada, dissonante. A sensação de ruptura é reforçada também pela própria semântica do verso, retirado do poema “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, com uma pequena variação do singular para o plural. É interessante notar o sentido do poema de Bilac. Nele, a escrita surge como um trabalho árduo, uma construção, de modo que o que se tem é quase uma obsessão pela forma que surge no poema de Bilac como uma Deusa à qual o poeta é servil. A “Deusa serena” ou “Serena Forma” é assim descrita em uma das estrofes do poema:

Deusa! A onda vil, que se avoluma
De um torvo mar,
Deixa-a crescer; e o lodo e a espuma
Deixa-a rolar!

A descrição dessa deusa que se confunde com a forma poética nos faz lembrar em diversos aspectos a descrição do nascimento de Vênus. No caso do poema de Bandeira, poderíamos pensar que essa obsessão pela deusa Forma/Vênus desliza para a obsessão pelas três mulheres do sabonete Araxá. Além disso, nos versos bandeirianos, a pedra que se corta passa a significar não só a palavra, mas também a própria pedra do sabonete Araxá, onde as três mulheres se encontram gravadas tão provisoriamente. Cortar a pedra seria um modo de poder adorar e guardar aquelas imagens, mas, paradoxalmente, o fato de elas

estarem impressas em um sabonete as condena de antemão à desapareição^{viii}.

Trata-se no poema não mais de uma imagem que dura e sim de uma escultura em sabonete, ou seja, uma imagem que foge na espuma, descrevendo exatamente o movimento inverso àquele do nascimento de Vênus.



O Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli (1485) Florença: Le Gallerie degli Uffizi

Na mesma estrofe, as três mulheres, que são também "As três irmãs"^{ix}, de Luís Delfino, vão assumindo diversas identidades, de "brancaranas azedas", "expressão macunaimicamente marioandradina" (BRAYNER, 1980, p. 344), passam a "mulatas" e "celestes africanas". O verso "Mulatas cor da lua vêm saindo cor de prata" (BANDEIRA, 1974, 228) foi buscado por Bandeira no samba "Lua cor de prata", de Lamartine Babo, sucesso no carnaval de 1931, justamente o ano de composição do poema. Tem-se, tanto no samba de Lamartine quanto no poema de Bandeira, uma experiência amorosa recortada pela distância, pelo obstáculo que se impõe à realização do desejo, que mais uma vez é reiterado pelo poeta no último verso da segunda estrofe: "Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!" (BANDEIRA, 1974, p. 228).

À desmesura do desejo respondem as incessantes metamorfoses da mesma imagem ao longo do poema. Guardemos, por enquanto, a imagem dessa forma feminina instável, porque



desdobrada em três, indefinida e ambígua, porque surge ao poeta às 4 horas da tarde, provisória e fugitiva, porque prestes a dissolver-se em água, capaz de hipnotizar, de fazer viver e morrer aquele que for capturado, *possuído* por ela.^x

A mais nua é doirada borboleta.

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca
[mais telefonava.

Mas se a terceira morresse...Oh, então, nunca mais a minha vida
[outrora teria sido um festim!

(BANDEIRA, 1974, p. 229)

A relação direta e mais óbvia remete esses três versos ao poema de Luis Delfino no qual se encontram poetizadas “três relações femininas de caráter amoroso: o amor paternal, o amor fraternal e o amor-redução” (BRAYNER, 1980, p. 342). Mas Sônia Brayner lembra que o poeta termina por provocar certo estranhamento nestes versos retirados da tradição ao introduzir um andamento de prosa no ritmo da poesia.

“Une saison en enfer”, de Rimbaud, é onde Bandeira busca a parte final do terceiro verso. Os versos do poeta francês emprestam ao poema de Bandeira toda embriaguez dos sentidos que inunda a superfície desse carnaval poético em que “até um samba foi conclamado a participar” (BRAYNER, 1980, p. 345).

É preciso lembrar no entanto, como bem observou Sônia Brayner, que nesse verso de euforia dos sentidos e no próprio *humour* bandeiriano a atravessar o poema, ainda podemos ouvir o eco daquele verso fundamental de “Pneumotórax”. Como um rio subterrâneo, por entre as alegrias da festa, escapa, confundindo-se com essas mulheres impossíveis, “a vida que podia ter sido e que não foi”.

Esses mesmos versos talvez também possam ser lidos a partir de uma relação menos óbvia, mas não menos sugestiva do ponto de vista crítico. Eduardo Sterzi, ao analisar os três versos^{xi}, propõe que cada um deles parece constituir os três momentos do desenvolvimento de uma mesma imagem, três fases que igualmente tematizam a inacessibilidade da ninfa. Uma ninfa mostra-se então inacessível por ser, ainda que apenas em parte, uma deusa (“borboleta” que, etimologicamente, nos conduz ao reino das ninfas). Em



segundo lugar, por ser, de acordo com um dos significados do termo grego *nymphé*, uma "moça em idade de se casar" e, em terceiro lugar, por estar morta. Neste estágio, o poema recupera uma imagem presente na poesia provençal: aquela da "donna", que igualmente se deixa ver na tópica da "Bem Amada Inatingível". Como lembra Franklin de Oliveira "a poesia trovadoresca dirige-se a um objeto inatingível. É o tema da Bem Amada Longíngua que orvalha de sonho e melancolia todo o trovar dos líricos medievais." (OLIVEIRA, 1980, p. 251).

As reticências que aparecem após o verbo "morrer" reforçam o sentido de uma morte que, em alguma medida, continua. O recurso estilístico prolonga a morte, como se, de dentro do espaço da morte, fosse possível existir uma outra forma de vida, justamente uma *vida das imagens* que permanecem vivas no tecido móvel da memória. "A poesia de Bandeira está repleta de espectros, fantasmas, sombras, realidades intermediárias que colocam o poeta num mundo de imagens e lembranças" (ROSENBAUM, 2002, p. 83).

[...] uma porta não se abre senão para a qualquer momento se voltar a fechar, uma coisa não aparece, como uma borboleta, senão para no instante seguinte desaparecer. [...] Também aqui terá que se ter em conta o que se segue, quer dizer, a maneira como essa coisa que já não está permanece, resiste, persiste tanto no tempo como na nossa imaginação que a rememora. Como falar de uma aparição de outro modo que não seja sob o prisma temporal da sua fragilidade, aí onde ela volta a mergulhar no obscuro? Mas como falar desta fragilidade de outra maneira que não seja sob o prisma de uma mais sutil tenacidade, que é força de assombração, de retorno, de sobrevivência? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 09).

Ao experimentar a melancolia diante da evanescência de todas as coisas, Bandeira ainda se aproxima de mais uma tópica medieval: a do *Ubi sunt?* (Onde estão?), presente em seus poemas evocatórios. Essa grande interrogação medieval, que teria diversas fontes, algumas delas mapeadas por Otto Maria Carpeaux no seu estudo *Respostas e Perguntas*, encontrou uma das suas mais belas expressões na "Ballada des dames du temps jadis", do poeta François Villon, com seu célebre refrão: *Mais où sont les neiges d'antan*. A balada, em suas diversas variações e inúmeros reaproveitamentos do tema, "é um canto de quem sabe – escreve Spitzer –

ser a vida um ir-se morrendo. [...] Canto de quem tem



consciência da beleza da carne condenada a desaparecer” (OLIVEIRA, 1980, p. 261).

Na sobreposição de esperas que se encena no poema “Estrela da manhã”, podemos justamente encontrar disfarçada por entre as suas imagens aquela da Bem Amada Inatingível. Um dos versos do poema, como percebeu Franklin de Oliveira, parece recuperar a figura de Villon, “poeta e vagabundo, poeta como poucos no mundo, poeta cujo perfil parece estar em “Estrela da Manhã” (“ladrão, pulha, falsário”) [...]” (OLIVEIRA, 1980, p. 246). Ao supostamente trazer para dentro do poema a figura de Villon, Bandeira termina por aproximar sua estrela aurática – “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1993, p. 170) – da amada cantada pelos trovadores medievais, cuja beleza estava condenada a fugir com a morte e com o tempo.

É preciso lembrar, no entanto, que “o amor dos trovadores não é apenas devota espiritualidade, prostração em frente do objeto amado; conhece também a embriaguez dos sentidos, o desejo ardente de posse” (OLIVEIRA, 1980, p. 252). A poesia de Bandeira está atravessada pela volúpia do corpo feminino, ele o celebra e o deseja em diversos momentos. Um deles está em “Vulgívaga”, poema cujo título retoma o termo do poeta e filósofo romano Lucrécio para prostituta, acentuando o tom erótico e carnal do poema. Não por acaso, “Vulgívaga” faz parte do livro *Carnaval*, onde o poeta rende suas homenagens a essa festa do corpo, a esse instante de transbordamento e êxtase.

A Bem Amada Inatingível mostra-se, dessa forma, sempre oscilante entre corpo e espírito, entre divinização e rebaixamento, e é a partir dessa oscilação fundamental que tal imagem parece ser recuperada pela poesia de Bandeira, denunciando o seu medievalismo. “Virá o *medievalismo* de Bandeira do insubornável romantismo que pervive em sua sensibilidade? (OLIVEIRA, 1980, p. 249). Se considerarmos que, como bem lembrou Franklin, “o Medievalo está cheio de recordações gregas” (OLIVEIRA, 1980, p. 245) que outra imagem que não aquela da ninfa estaria por trás dessa imagem feminina ambígua e inatingível?

A Ninfa encarna-se na mulher-vento, na Aura, na deusa Fortuna, [...] é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana,

NINFA DISTANTE: AS
ESTRELAS INTERMITENTES DE
MANUEL BANDEIRA
Afluente, UFMA/CCEL, v.5,
n.15, p. 96-121, jan./jun. 2020
ISSN 2525-3441

serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino [...] Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da Ninfa (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220).



A última estrofe da “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” continua a se desdobrar em interrogações, mas agora elas apontam para diferentes possibilidades de realizações do desejo, sinalizado logo no primeiro verso e reforçado pela repetição do verbo “querer”. Entre os possíveis desejos que poderiam satisfazer o poeta, está a possibilidade dele mesmo virar estrela, assumindo então a mesma natureza de sua amada inatingível, o que seria, talvez, a condição de possibilidade (a morte?) para a realização do seu desejo. Em seguida, lhe é oferecida a realeza, uma posição elevada que se reflete no espaço também elevado de uma ilha no Pacífico, para depois se rebaixar, ainda que não de maneira tão acentuada, ao espaço que participa do cotidiano do poeta: um simples bangalô em Copacabana.

O segundo verso introduz a recusa do poeta. Na formulação da sua recusa, “Não quero nada disso, *tetrarca*”, a nomeação do interlocutor perturba a ordem temporal do poema, introduzindo um título dado a governantes antigos que se choca com o “bangalô de Copacabana” e com o verbo “telefonar” que, da estrofe anterior, termina por se comunicar com essa pelo choque de temporalidades encenado no poema.

Além desse curto-circuito temporal, a menção ao “tetrarca” aproxima o texto poético de uma rede de significações na qual o tetrarca é também Herodes Antipas, governante da Galiléia, esposo de Hérodiade, para quem Salomé, ao dançar, pediu a cabeça de João Batista. A possível identificação do tetrarca com Herodes é ainda reforçada pela última palavra da estrofe anterior – *festim* – que nos lança no episódio recuado no tempo em que não mais uma mulher morta, mas uma “mulher mortífera”^{xii}, rouba a cena.

O último ato da vida do Batista, que é o episódio em questão, inspirador de tantas obras primas, assim na literatura, como nas artes plásticas, desde Donatello, Fra Angelico, Ticiano e Boticelli, até Gustave Moreau e Puvis de Chavannes, pode ser dividido, a partir da elaboração sintética de São Mateus e São Marcos, em três cenas: o festim, a dança e a degolação (PENNAFORT, 1975, p. 45).

A presença errante de Salomé em meio à montagem poética feita por Bandeira nos remete ainda uma vez ao que



disse José Paulo Paes ao lembrar que “uma das atualizações mais comuns do tema da dança e da vertigem no nosso pré-modernismo é o *bailado de Salomé*, motivo vincadamente artenovista” (PAES, 1985, p. 78). Paulo Paes ainda vai dizer que Salomé nada mais é do que a “personificação da *femme fatale*”, a célebre *belle dame sans merci*.

Raúl Antelo em prefácio do livro *A imagem queima* (2018), de Georges Didi-Huberman, recupera uma espécie de constelação criada nos anos *fin de siècle* em torno do tema da “dançarina-borboleta”. O tema da dança ambígua aparece na descrição feita pelo crítico que, ao convocar a figura da falena – esse exemplar de uma beleza ao mesmo tempo fulgurante e fugaz – dialoga com a vida intermitente, errante e convulsa das imagens. A propósito, não era precisamente assumindo a identidade da Salomé bíblica que a ninfa pagã encontrava mais um dos disfarces para adentrar como todo seu *pathos* trágico na austera cena do renascimento florentino?

Ora, as dançarinas-borboletas criaram todo um estilo, no raiar do 1900. João do Rio extasiou-se com o boboletar de Maud Allan ou Tamara Karsavina. Arthur Azevedo, após assistir o Animatógrafo Super Lumière saiu de lá obnubilado pelas imagens, mas sobre tudo, “as coloridas, que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinas da Loie Fuller, ou do diabo por ela”. [...] Um dos sucessos da dançarina norte-americana era “Entre as borboletas”, quando ela dançava como uma falena, [...] Mas já sabemos: as luzes ofuscantes da dança histórica contrabalançam-se com o crepúsculo da melancolia. Tal como em Machado de Assis. A imagem é uma borboleta, porém, viva (ANTELO, 2018, p. 17).

Ao pensar nessa coreografia de desejo e morte, voos e quedas, como não lembrar de outra obra literária em que, quase um século depois do início da escrita de *Hérodíade*, por Mallarmé, tal figura feminina voltará a nos assombrar. Em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, como uma outra *Salammbô*, de Flaubert – “com seus colares, seus braceletes, seus cabelos polvilhados de ouro, o lampejar de suas pedrarias, a sua virgindade feroz e o seu espelho de cobre polido que a refletia inteira” (PENNAFORT, 1975, p. 27) – Ana dança com as “quinquilharias” da caixa de seu irmão. Como uma outra Salomé, dança não mais para pedir a cabeça de um homem, mas para ser, ela mesma, degolada. Nessa “acrobata”^{xiii}, na “selvagem elegância” de seus passos, sobrevive a *jovem bacante* embebida por vinho a despedaçar com sua dança convulsa o corpo de

seu irmão, como outrora as mênades despedaçaram com sua fúria o corpo de Orfeu.

[...] foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, [...] dominando a todos com seu violento ímpeto de vida [...] (que demônio mais versátil!) [...] ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo. (NASSAR, 1989, p. 188 e 190).



Diante de todas essas figuras femininas, não somos de repente invadidos por presenças antigas, *formas afetivas* que as imagens, sejam elas plásticas ou literárias, transmitem e transformam? Um poema como “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” não só atualiza a tradição poética por meio de uma colagem quase surrealista de frases e imagens, como também atualiza uma *forma feminina em movimento* vinda da Antiguidade que sobrevive no bailado de Salomé e, ainda, na imagem provisória gravada em um sabonete, onde se concentra o sentimento da perda amorosa em torno do qual gravita todo poema.

À “inquietação inventiva” de Manuel Bandeira, para usar uma expressão de Haroldo de Campos (1980), devemos a “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, uma “conversa intemporal”, como tão bem escreveu Sônia Brayner, onde a literatura pode existir da forma como sempre deveria ser: “um grande diálogo, ininterrupto” (BRAYNER, 1980, p. 345).

Ao compreender a temporalidade de outra maneira, ao *deslocar o olhar* para o acidente anacrônico de uma imagem, percebemos que os tempos estão sempre a dobrar-se uns sobre os outros e as “obras, elas, foram mais profundamente e mais paradoxalmente anacrônicas, inatuais, intempestivas – arqueológicas sobretudo, à medida que a sua novidade assumia uma função de memória, que era também uma função crítica” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 312). O desafio talvez seja, à maneira de um paleontólogo, *escavar o verso*, perceber “os tempos contraditórios intrincados em uma mesma imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008,



p. 325), escutar o *trabalho do tempo sobre as formas*, sabendo que as formas são

processos, e não somente o resultado do processo; que esse processo, propriamente falando, não tem fim, que a imagem atualmente vista não é nada mais que o "presente anacrônico" de um jogo ininterrupto de deformações, de alterações, de apagamentos e de "reemergências" de todos os tipos (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 324).

É por isso que, apesar da sua fulgurante reaparição no final do século, a Ninfa, com seus "olhos de ressaca"^{xiv}, nunca esteve distante da literatura enquanto um *saber de imagens*. Como lembra Roberto Calasso, no papel de guardiãs das águas mentais e portadoras de um saber visionário, as ninfas terminam por se revelar como "a fremente, oscilante, cintilante matéria mental de que são feitos os simulacros, os éidola [ídeos]. É a própria matéria da literatura" (CALASSO, 2004, p. 28).

CONCLUSÃO

A partir da montagem de temporalidades heterogêneas (antiguidade pagã, os anos *fin de siècle* e a modernidade) que vemos se desenhar na "Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá" por meio da espessura temporal da múltipla e metamórfica imagem feminina (a um só tempo ninfa clássica, Salomé dançante, prosaica peça de publicidade) que atravessa os versos, vemos como é no mínimo pouco dialético desconsiderar as relações tensas entre passado e presente que se estabelecem na poesia de Manuel Bandeira.

O início da poesia bandeiriana, que talvez possamos ver como intervalar e marcado por uma espécie de *indeterminação fluida*, termina por abrir em sua poética um regime duplo e um complexo entre-tempo no qual ela parece se suspender. Ao se construir nas aberturas, nos vãos entre os diferentes estilos literários, tal período é decisivo não só porque ele persiste como um resíduo até o fim de sua obra^{xv}, mas também porque tal período complexifica, desarranja, desorganiza, fazendo da poesia de Manuel Bandeira mais do que simplesmente modernista, moderna, no sentido em que a modernidade é, como qualquer outra, uma época feita do choque *de diferentes temporalidades*. "Nunca houve uma época que não se sentisse "moderna" no sentido excêntrico, e que não

tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. [...] O "moderno", porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio." (BENJAMIN, 2018, p. 895).



Ao escolher a Ninfa como desorganizadora do itinerário poético de Manuel Bandeira, desenha-se um movimento anárquico, feito de anacronismos e sobrevivências, a partir do qual podemos pensar na obra bandeiriana como um rendado, um desenho de "arabescos entrelaçados" (BENJAMIN, 1993, p. 37), onde estilos e tempos se comunicam e se modificam constantemente. O questionamento do tempo cronológico atravessa, de certo modo, a própria concepção de tempo para Bandeira (próxima, aliás, daquela de Marcel Proust) que não vê o passado como algo morto, um conjunto de fatos acabados e separados do presente, ao qual seria preciso sempre voltar por um sentimento de nostalgia, mas sim como um *tempo em movimento*, identificado com a própria criação poética.

[...] o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos de criança (BANDEIRA, 2009, p. 771).

116

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. SP: Hedra, 2012 (Coleção Bional)

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Porto Alegre: L&PM, 2007

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. 2ª edição fac-similar. São Paulo: Edições GRD, 1991

ANDRADE, Mário de. "Libertinagem" In: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996

ANTELO, Raúl. "História (s): a arte arde" In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018 (prefácio)

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982



ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1974

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984

BANDEIRA, Manuel. "Variações sobre o passado" In: *Flauta de papel – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

BRAYNER, Sônia. "O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete" In: Sônia Brayner (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004

CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

CAMPOS, Haroldo de. "Bandeira, o desconstelizador" In: Sônia Brayner (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980

CHAMPIGNEULLE, B. *A Arte Nova*. Trad.: Maria Jorge Couto Viana. Editorial Verbo, 1984

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ao passo ligeiro da serva" (Saber das imagens, saber excêntrico) In: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: Imago, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018

GOLDSTEIN, Norma. "O primeiro Bandeira e sua permanência" in: *Manuel Bandeira: verso*

e reverso. Org: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987

LESCOURRET, Marie-Anne, "Aby Warburg. Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589". In: *Aby Warburg et la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, 2013

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

OLIVEIRA, Franklin de. "O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia" In: Sônia Brayner (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980

PAES, José Paulo. "O art nouveau na literatura brasileira" In: *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985

PENNAFORT, Onestaldo de. *O Festim, A Dança e a Degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. "Introdução" à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980

STERZI, Eduardo. "Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos" in: *Eutomia* – Revista de Literatura e Linguística v. 1, n. 09, 2012

STIGGER, Veronica. "Escritos de Maria Martins: 1958-65" In: *Maria*. Org: Charles Cosac. São Paulo: Cosac Naify, 2010

WARBURG, Aby. "Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas" In: *Ymago*. Trad. A Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: www.proymago.pt

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Recebido em 13 de abril de 2020.

Aprovado em 05 de maio de 2020.



DISTANT NYMPH: THE INTERMITTENT STARS OF MANUEL BANDEIRA

Abstract: From a sliding zone between the word and the image, this article seeks to think of one of the developments of the image of Venus in Manuel Bandeira's poetry through a detailed analysis

of the poem "Balada das três mulheres do sabonete araxá". In *Ninfas* (2012), Giorgio Agamben reminds us that Venus has always been seen in classical mythology as the "queen of the nymphs". It is from this link between the kingdom of Venus and that of the nymphs that we bring in this article the figure of the Nymph as a female form in movement, as thought by the German art historian Aby Warburg, and which is currently the object of study by names like Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Roberto Calasso. The results or "conclusions" suggested by this article, that uses as methodology the Warburg's idea of a montage of image and time proposed by him on the boards of his Atlas *Mnemosyne*, point to a scenario in which, emerging as a kind of metaphor for the "lost paradises" to which the poetics of Manuel Bandeira is thrown all the time, this ambiguous image, of a star who is also a woman, allows to suspend this poetics in a between-place, letting surface unsuspected links between this poetry of distinguished modernist traits and an earlier moment, still without a proper name in our literary historiography, in which this fluid female form, both surviving from the past and historical index of its time (DIDI-HUBERMAN, 2013), (AGAMBEN, 2012), (BENJAMIN, 2018), haunts us again.

Keywords: Manuel Bandeira; Image; Nymph; Modern poetry.

i A imagem é de "Canção das duas índias", de Estrela da manhã – Poesia completa e prosa (1974).

ii Os versos são do poema "Confissão", de A Cinza das Horas – Poesia completa e prosa (1974).

iii Tal vento de desejo foi chamado por Warburg de "brise imaginaire" em seu estudo sobre os quadros mitológicos de Botticelli. Cf. "O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli".



iv Os versos são do poema "Mulheres", de Libertinagem – Poesia completa e prosa (1974).

v A teoria do sintoma, vale lembrar, se aproxima em diversos aspectos do pensamento sobre a sobrevivência das imagens desenvolvido por Aby Warburg. A relação entre Warburg e Freud é feita por Georges Didi-Huberman em diversos textos, entre eles, em "Ao passo ligeiro da serva" (Saber das imagens, saber excêntrico) (2012); e também em A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg (2013).

vi Do poema "Queixas Noturnas" - *Obra completa* (1996)

vii Do poema "Vênus morta" - *Obra completa* (1996)

viii O que as imagens do poema de Bandeira terminam por sugerir é o paradoxo que funda a natureza da própria imagem, precária e, ao mesmo tempo, profunda, sobrevivente no tempo e, no entanto, fugidia, tão real e, ao mesmo tempo, tão vaporosa quanto um sonho. Da mesma forma, a fulgurante aparição da mulher amada cuja natureza é nínfica está, desde sempre, condenada à desaparecimento. Baudelaire figurou de forma expressiva em muitos poemas de As Flores do Mal, dentre os quais o mais célebre talvez seja aquele dedicado à enigmática passante parisiense, esse paradoxo do objeto de desejo que tira sua força da própria fragilidade, sua "eternidade efêmera". No poema "O relógio", por exemplo, a inexorável passagem do tempo surge desdobrada em uma fuga de ninfa. A sílfide que desaparece serve como imagem para tudo aquilo que é arrastado pelo tempo, mas que, no entanto, permanece vivo em nossa memória. "Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte/Como uma sílfide por trás dos bastidores;/Cada instante devora os melhores sabores/Que todo homem degusta antes que a morte o afronte". (BAUDELAIRE, 2006, p. 289). Trata-se, neste sentido, do paradoxo das coisas que passam sem ter passado, que existem de dentro de sua própria impossibilidade, em outras palavras, que existem como imagem. Em Aperçues (2018), Didi-Huberman compara a passante baudelairiana aos pequenos lampejos dos vagalumes, às suas intermitências passageiras, para aproximar-se do que ele chama um "não saber da passante", um não saber das imagens. "A imagem é bem como um vagalume, um pequeno lampejo, a lucciola das intermitências passageiras. Qualquer coisa entre a Beatriz de Dante e a "fugitiva beleza" de Baudelaire: a passante por excelência" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 12). Como não lembrar, a propósito, que as "mulheres-vagalumes", esses "lampejos moventes do desejo" a aflorar um pouco por toda parte entre os poemas de Bandeira, já estavam dadas muito antes em nossa literatura no conhecido romance de José de Alencar que traz, logo no título, a palavra lucciola. Como anota Eduardo Sterzi, a palavra, "embora não registrada nem no Aurélio nem no Houaiss, encontra-se no Caldas Aulete ("gênero de insetos coleópteros teleforídeos das regiões quentes da Europa; são brilhantes de noite"), com uma abonação extraída de Fagundes Varela: "As mil constelações se tresmalham quais errantes lucciolas" (STERZI, 2012, p. 136). Em uma bela descrição do êxtase amoroso, lemos no romance de José de Alencar: "Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e, levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera. Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas" (ALENCAR, 2007, p. 54).

ix "As três irmãs", de Luis Delfino, nos fazem lembrar também "As três irmãs do poeta", de Castro Alves, que surgem fantasmáticas de dentro da noite, tal qual três ninfas mortas. "É noite! as sombras correm nebulosas./Vão três pálidas virgens silenciosas/Através da procela irrequieta./Vão três pálidas virgens...vão sombrias/ Rindo colar n'um beijo as bocas frias..." (ALVES, 1991, p. 41)

x Para desdobrar as questões ligadas à possessão nínfica ver Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas* (2008).

xi Uma análise do poema "Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá" foi feita por Eduardo Sterzi na disciplina Textos em Poesia VI - "Sobre fantasmas e Ninfas: a vida póstuma das imagens na poesia brasileira moderna e contemporânea", ministrada no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no ano de 2016.

xii Essa "mulher mortífera" já recorta dialeticamente um poema como "Estrela da manhã", principalmente, quando pensamos que estrela da manhã é também um outro nome para Lúcifer, o anjo caído, tal como ele é



descrito e referido em algumas passagens do texto bíblico em latim, e que passou, posteriormente, a ser identificado com o próprio demônio.

xiii A imagem aparece no próprio poema “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” para dizer do corpo que fascina com o seu movimento.

xiv A célebre metáfora, a um só tempo fluida e tempestuosa, descreve aquela que talvez seja a maior Ninfa da nossa literatura, a ambígua Capitu, do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis.

xv Ver os estudos de Yudith Rosenbaum (2002) e de Norma Goldstein (1987).

Ambos lembram o fato de que a obra de Bandeira parece estar atravessada muito mais por reaparições e transformações, do que por movimentos de superação e ruptura. As autoras mostram que traços modernistas já se anunciavam, embora timidamente, nos primeiros livros de Bandeira. Por sua vez, os tons penumbristas e crepusculares persistiriam até os últimos livros por estarem ligados a temas fundamentais dessa poesia: a distância, a morte, o escorrer do tempo.