

# POESIA, VISUALIDADE E CUBISMO EM “ÁGUA FORTE”, POEMA DE MANUEL BANDEIRA

POETRY, VISUALITY AND CUBISM IN  
“ÁGUA FORTE”, POEM BY MANUEL BANDEIRA

*Arnaldo Franco Junior<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela FFLCH-USP; Professor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual Paulista – Unesp, campus de São José do Rio Preto – SP.

---

---

**RESUMO:** Análise e interpretação do poema “Água-forte”, de Manuel Bandeira, sob o prisma das relações entre poesia, visualidade e procedimentos cubistas de composição pictórica da imagem. “Água-forte” tem um forte vínculo com o modernismo devido à representação fragmentária e multiperspectivada da imagem que registra. Neste poema, a técnica cubista produz um ciframento sutil da natureza erótica e dos nexos entre vida e morte inerentes à imagem que fascina o poeta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Água-forte; Cubismo; Manuel Bandeira. Poesia; Visualidade.

**ABSTRACT:** Analysis and interpretation of the poem “Água-forte”, by Manuel Bandeira, from the point of view of the relationships between poetry, visuality and cubist procedures for the pictorial composition of the image. “Água-forte” is strongly attached to modernism due to the fragmentary and multi-perspective representation of the depicted image. In that poem, the cubist technique produces a subtle cipher of the erotic nature and of the links between life and death inherent to the image which fascinates the poet.

**KEYWORDS:** Água-forte; Cubism; Manuel Bandeira. Poetry; Visuality.

## INTRODUÇÃO

O poema “Água-forte” faz parte do conjunto de poemas que Manuel Bandeira publicou em 1940, na primeira edição de suas *Poesias Completas*, sob o título de *Lira dos Cinquenta Anos*. Este conjunto de poemas condensa uma produção madura do poeta, em que o domínio da técnica se articula com a depuração formal e, simultaneamente, com uma contenção da expressão lírica do eu vinculada à exacerbação da consciência da morte. Consciência, esta, muitas vezes expressa nos poemas por meio de uma relação projetivo-identificatória estabelecida entre o eu-lírico e o objeto de sua contemplação. Observe-se um exemplo:

### Velha chácara

A casa era por aqui...  
Onde? Procuro-a e não acho.  
Ouço uma voz que esqueci:  
É a voz deste mesmo riacho.

Ah quanto tempo passou!  
(Foram mais de cinquenta anos)  
Tantos que a morte levou!  
(E a vida... nos desenganos...)

A usura fez tábuas rasas  
Da velha chácara triste:  
Não existe mais a casa...

— Mas o menino ainda existe. (BANDEIRA, 1985, p. 267).

No fragmento do artigo “Três fases da poesia de Manuel Bandeira”, publicado como “Nota preliminar” à *Lira dos Cinquenta Anos* no volume *Poesia Completa e Prosa* (1985), da editora Nova Aguilar, Wilson Castelo Branco observa que a solidão ganha ênfase na trajetória da poesia de Bandeira, convertendo-se em um forte elemento constitutivo de sua poética. Segundo o crítico, depois de *Libertinagem* (1930), “paira sobre a obra o signo da solidão” (BRANCO, 1985, p. 243):

Até *Libertinagem*, as poesias têm um cunho acentuado de partido, de paixão. Surgem alguns motivos de fuga, como por exemplo o encontrado em “Vou-me embora pra Pasárgada”. Mas o tom peculiar dos três primeiros livros se revela sectarista.

Nos dois livros finais, o poeta não sente necessidade de acomodar sua lira ao ritmo da arte circunstante. Por isso mesmo, *Estrela da Manhã* e a *Lira dos Cinquent’Anos* contêm as produções mais pessoais de Manuel Bandeira. Embora não seja uma poesia fechada, sem dúvida é ela de elite. E nesse sentido, apesar do retraimento do autor, encontra-se subentendida uma grande nostalgia de comunhão com os homens. **Seus temas se exteriorizam, não para que os leitores sintam o que lhes é do agrado sentir, mas sim para que parte destes leitores entre na intimidade do poeta.** (BRANCO, 1985, p. 244 – grifos nossos).

Este convite ao leitor para que adentre na intimidade do poeta se faz presente em “Água-forte”, em que há um notável “apagamento” do eu-lírico em favor do objeto de sua contemplação e, a partir da descrição poética deste objeto, efetiva-se a relação projetivo-identificatória por meio da qual se notará que, ao cantar o objeto contemplado, o eu-lírico canta, também, a si mesmo por efeito do reconhecimento de uma condição existencial comum a ambos. Vejamos, então, o poema:

#### Água-forte

O preto no branco,  
O pente na pele:  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.

Em meio do pente,  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata.  
Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.

Tudo bem oculto  
Sob as aparências  
Da água-forte simples:  
De face, de flanco,  
O preto no branco. (BANDEIRA, 1985, p. 253).

A relação estabelecida entre o título e o corpo do poema dá uma pista de que o objeto da contemplação é uma imagem pictórica composta com base numa técnica específica, a água-forte, voltada para a produção de gravuras. Insinua-se, portanto, já aqui o vínculo entre poesia e visualidade que marcará o poema, e que pressupõe uma relação entre aquele que contempla a imagem, o eu-lírico, e o objeto de sua contemplação, a própria imagem. Antes de prosseguirmos, porém, com a abordagem das relações entre poesia e visualidade no poema, convém analisá-lo em seus elementos constitutivos fundamentais.

## ANÁLISE DE BASE DO POEMA “ÁGUA-FORTE”

Começamos a abordagem de “Água-forte” pela identificação dos elementos formais e temáticos de base que o constituem. Trata-se de um poema composto por quatro estrofe, dispostas na seguinte ordem: três quartetos e uma quintilha. Trata-se de estrofes simples, pois todos os versos têm metro de cinco sílabas poéticas ou redondilha menor – uma das unidades métricas da chamada medida velha, de forte vínculo com a tradição musical da poesia e com o cancionero popular. Dadas as características de estrofação, pode-se dizer que se trata de um rondó cuja forma original (02 quartetos + 01 quintilha) foi acrescida de um quarteto – inovação formal característica do horizonte de plena liberdade de invenção artística reivindicado pelos artistas modernistas. Observe-se

Água-forte

O/ pre/ to/ no/ bran/ co,  
O/ pen/ te/ na/ pe/ le:  
Pás/ sa/ ro\_es/ pal/ ma/ do  
No/ céu/ qua/ se/ bran/ co.

Em/ mei/ o/ do/ pen/ te,  
A/ con/ cha/ bi/ val/ ve  
Num/ mar/ de\_es/ car/ la/ ta.  
Con/ cha, / ro/ sa\_ou/ tâ/ ma/ ra?

No\_es/ cu/ ro/ re/ ces/ so,  
As/ fon/ tes/ da/ vi/ da  
A/ san/ grar/ i/ nú/ teis  
Por/ du/ as/ fe/ ri/ das.

Tu/ do/ bem/ o/ cul/ to  
Sob/ as/ a/ pa/ rên/ cias  
Da\_á/ gua-/ for/ te/ sim/ ples:  
De/ fa/ ce, / de/ flan/ co,  
O/ pre/ to/ no/ bran/ co.

Com base na identificação da métrica do poema, podemos observar que o seu esquema rítmico dominante é E. R. 5 (2, 5), ritmo binário bastante típico da redondilha menor. Há quatro versos marcados pela oscilação rítmica, com E. R. 5 (1, 3, 5). São eles: o 3º verso da 1ª estrofe, o 4º verso da 2ª estrofe, o 1º e o 3º versos da 4ª estrofe. No caso do 1º verso da 4ª estrofe, admite-se, dada a oscilação rítmica, a possibilidade de E. R. 5 (1, 2, 5). Note-se que isso não altera radicalmente o ritmo regular dominante no poema. Demarcamos, abaixo, o esquema rítmico do poema, incluindo a dupla possibilidade rítmica apresentada pelo 1º verso da 4ª estrofe:

Água-forte

O/ **pre**/ to/ no/ **bran**/ co,  
O/ **pen**/ te/ na/ **pe**/ le:  
**Pás**/ sa/ **ro\_es**/ pal/ **ma**/ do  
No/ **céu**/ qua/ se/ **bran**/ co.

Em/ **mei**/ o/ do/ **pen**/ te,  
A/ **con**/ cha/ bi/ **val**/ ve  
Num/ **mar**/ de\_es/ car/ **la**/ ta.  
**Con**/ cha, / ro/ sa\_ou/ **tâ**/ ma/ ra?

No\_es/ **cu**/ ro/ re/ **ces**/ so,  
As/ **fon**/ tes/ da/ **vi**/ da  
A/ **san**/ grar/ i/ **nú**/ teis  
Por/ **du**/ as/ fe/ **ri**/ das.

**Tu**/ do/ **bem**/ o/ **cul**/ to // **Tu**/ **do**/ bem/ o/ **cul**/ to  
Sob/ **as**/ a/ pa/ **rên**/ cias  
**Da**\_á/ gua-/ **for**/ te/ **sim**/ ples:  
De/ **fa**/ ce, / de/ **flan**/ co,  
O/ **pre**/ to/ no/ **bran**/ co.

No tocante às rimas, temos, no todo do poema, o predomínio de rimas mistas ou misturadas. Vejamos, então, estrofe por estrofe.

Na primeira estrofe, temos rimas interpoladas (**A**), consoantes perfeitas (rimam consoantes e vogais), gramaticalmente pobres (adjetivo rimando com adjetivo) e graves (rima entre paroxítonas. Além disso, temos, rimas isoladas ou órfãs (**B**; **C**):

O preto no **branco**, ..... **A**  
O pente na pele: ..... **B**  
Pássaro espalmado ..... **C**  
No céu quase **branco**. ..... **A**

Na segunda estrofe, temos rimas isoladas ou órfãs (**D**; **E**) nos dois primeiros versos e, nos dois últimos, rimas emparelhadas (**F**), toantes ou assonantes (rimam as vogais “a”), gramaticalmente ricas (adjetivo rimando com substantivo) e rima grave/esdrúxula (rima entre paroxítona e proparoxítona). A repetição de “concha” no terceiro e quarto versos da estrofe cria uma rima interna imperfeita, gramaticalmente pobre e grave. Considerado o todo da estrofe, predominam as rimas mistas ou misturadas.

Em meio do pente, ..... **D**  
A **concha** bivalve ..... **E**  
Num mar de escarlata. .... **F**  
**Concha**, rosa ou tâmara? ..... **F**

Na terceira estrofe, temos rimas isoladas ou órfãs (**H**; **J**) no primeiro e terceiro versos e alternadas (**I**) no segundo e quarto versos. As rimas (**I**) são, também, con-

soantes imperfeitas (rimam consoantes e vogais, mas há um **-s** isolado), gramaticalmente pobres (rimam substantivo e substantivo) e graves (rima entre paroxítonas). Novamente, o todo da estrofe apresenta rimas mistas ou misturadas.

No escuro recesso, ..... **H**  
 As fontes da **vida** ..... **I**  
 A sangrar inúteis ..... **J**  
 Por duas **feridas**. ..... **I**

Na quarta estrofe, temos rimas isoladas ou órfãs (**K; L; M**). As rimas (**A**) nos quarto e quinto versos são emparelhadas, consoantes imperfeitas (rimam consoantes e vogais, mas há um **-fl** e um **-br** que não são homófonos), gramaticalmente ricas (rimam substantivo e adjetivo) e graves (rimam paroxítonas). Reitera-se no todo da estrofe a presença de rimas misturadas ou mistas.

Tudo bem oculto ..... **K**  
 Sob as aparências ..... **L**  
 Da água-forte simples: ..... **M**  
 De face, de **flanco**, ..... **A**  
 O preto no **branco**. ..... **A**

Se, por um lado, o poema é composto por uma métrica perfeita de redondilhas menores e apresenta um ritmo predominantemente regular em que as sílabas tônicas demarcadas são a segunda e a quinta, por outro, as rimas misturadas rompem com a regularidade e, por isso, demarcam um traço moderno do poema, aproximando-o da fala. Note-se que o eu-lírico descreve o que vê, e as rimas mistas ou misturadas que caracterizam o todo do poema concorrem para a criação de uma aproximação entre poesia e prosa.

Passemos, agora, aos planos temático e figurativo.

Enigmático numa primeira leitura, o poema tem as suas chaves de interpretação nos seguintes versos: “O pente na pele” (2º verso da primeira estrofe), “Em meio do pente / A concha bivalve” (1º e 2º versos da segunda estrofe) e nos quatro versos que compõem a terceira estrofe: “No escuro recesso / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Os termos “pente” e “concha



“bivalve” são fundamentais para que o leitor perceba qual é o objeto contemplado pelo eu-lírico: uma vagina. A palavra “pente” inclui em seu campo semântico a referência à pentelheira que constitui o púbis. Bandeira faz uso deste sentido antigo do termo para, simultaneamente, revelar e obscurecer a natureza da imagem observada pelo eu-lírico de seu poema. O adjetivo “bivalve” – o que tem duas valvas<sup>2</sup> – reforça, em sua vinculação com a palavra “concha”, a identificação do objeto contemplado como uma vagina. Uma vez de posse do sentido desses termos, o leitor se habilita a reconhecer no “escuro recesso” o útero e nas “fontes da vida” os ovários, reiterando a natureza da imagem plástica representada mediante o recurso da técnica da água-forte.

No plano figurativo, a metáfora e o eufemismo são as figuras de linguagem dominantes no poema, articulando-se com a antítese, a repetição, a aliteração. Vejamos:

Na primeira estrofe, temos no 1º e 2º versos um predomínio da antítese no contraste preto X branco, paralelamente reiterado no contraste pente X pele. Os dois pontos no final do 2º verso evidenciam que o 3º e o 4º versos também se marcam pelo mesmo contraste cromático ao traduzirem, já na qualidade de imagem contemplada, a oposição inicialmente captada pelo que podemos deduzir como a cor preta da tinta e o fundo branco do papel. Nestes dois últimos versos do quarteto, afirma-se a metaforização do púbis feminino como pássaro em voo emoldurado por uma pele-céu quase branca: “O preto no branco, / O pente na pele: / Pássaro espalmado / No céu quase branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Há eufemismo no uso de “pente” para referir-se à pentelheira do púbis, aliteração (repetição de sons consonantais de “p”, “b”, “r”), assonância (ênfase nos sons vocálicos de “a” aberto e “o” convertido sonoramente em “u” fechado) e, por fim, repetição do termo “branco”.

Na segunda estrofe, a metaforização da vagina é enfatizada e se articula com o eufemismo do termo “pente”, repetido para reiterar a referência ao púbis, e a hi-

---

2 No *Dicionário Caldas Aulete Digital*, encontramos as seguintes definições de “valva”: “1. Anat. Zool. A peça ou cada uma das peças que compõem a concha dos moluscos. 2. Bot. Segmento destacável resultante da abertura de um fruto maduro, como p. ex., de um legume que se abra em duas valvas. 3. Anat. Estrutura que faz com que os líquidos, no organismo, esp. o sangue, escoem em um único sentido (valva aórtica)”.

pérbole de “mar de escarlata”. A “concha bivalve” situa-se, segundo a descrição do eu-lírico, no “meio do pente” e “num mar de escarlata” – imagem cuja ambiguidade pode gerar mais de uma interpretação, admitindo uma referência à menstruação ou uma referência à variabilidade de tons escarlates da vagina: “Em meio do pente / A concha bivalve / Num mar de escarlata / Concha, rosa ou tâmara?” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Observe-se que o último verso reforça a metáfora ao enumerar três possíveis associações entre a forma da vagina e a forma de uma concha, uma rosa, uma tâmara.

Na terceira estrofe, há um mergulho na interioridade da vagina e a metáfora se articula com o eufemismo para referir-se ao útero (“escuro recesso”) e aos ovários (“fontes da vida”; “feridas”): “No escuro recesso, / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas” (BANDEIRA, 1985, p. 253). A aliteração, criada por meio da repetição enfática dos sons de –s sibilante, cria um efeito de sussurro, palavra dita à meia voz para comunicar algo delicado, íntimo.

Na quarta estrofe, o eu-lírico retoma a antítese para demarcar o contraste cromático preto X branco, reiterando a sutileza da imagem plástica da vagina construída por meio da técnica da água-forte. Há aí, também, uma repetição do 1º verso da primeira estrofe, que fecha a descrição da imagem contemplada, marcando, com isso, um retorno do eu-lírico à exterioridade do objeto observado: “Tudo bem oculto / Sob as aparências / Da água-forte simples / De face, de flanco, / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253).

A leitura analítico-interpretativa desenvolvida até aqui já indicou que “Água-forte” tem traços modernistas e faz um jogo entre a imagem que ele, poema, constrói e a técnica de representação cubista. Desde o título, percebe-se no poema uma explícita articulação entre a poesia e as artes plásticas, duas artes consideradas irmãs desde a Antiguidade Clássica. A leitura que desenvolveremos a seguir valoriza tal associação, demonstrando que o poeta utiliza da visualidade própria da técnica de representação cubista para, por meio da escrita, criar imagens que seduzem e impressionam quem as lê e vê.

## PERCURSOS DO OLHAR

Segundo Davi Arrigucci Jr., o processo poético de Manuel Bandeira caracteriza-se por uma progressiva e aguda depuração, seja no que diz respeito à seleção lexical, à escolha formal dos versos ou à construção da imagem que os poemas evocam:

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, “cristalizada” desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores. [...]

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, enfim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer — fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção original, parece caber à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime. (ARRIGUCCI Jr., 1983, p. 106-107).

A opção de Bandeira pelas palavras essenciais reduz o caráter discursivo dos seus poemas e amplia a carga semântico-simbólica de suas palavras. Em *Itinerário de Pasárgada*, ao referir-se à crítica publicada no jornal *Imparcial*, em que João Ribeiro analisa o seu livro de estreia, o poeta faz um registro revelador da função da depuração em sua poética:

Mas a crítica mais desvanecedora, por inesperada, foi a de João Ribeiro no *Imparcial*. Não tratou naquele dia senão do meu livro e deu ao artigo o título “A Poesia Nova”. Começava assim: “Eis aqui um excelente e verdadeiro poeta. Por que verdadeiro e excelente? Eis também uma questão de resposta difícil.” Mais adiante dizia: “A *Cinza das Horas*, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que

esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável.” Transcrevendo a “Canção de Maria”, comentava: “... soa aos meus ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camonianas. Têm a mesma suavidade e frescor que ainda conservam as do extraordinário lírico português.” Temperava esses elogios, tão cordiais, com **uma advertência onde havia uma lição admirável e que muito me valeu**: “Na Cinza das Horas há ainda uma ou outra rara poesia que parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela melodia ingênita que Carlyle atribuía a todas as coisas do coração. Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas: céu, água e uma voz errante bastam aos seus quadros: És como um lírio / Nascido ao pôr-do-sol à beira d’água / Numa paisagem triste, onde cantava um sino... // João Ribeiro não transcreveu a quadra completa, que era assim: “És como um lírio / Nascido ao pôr-do-sol à beira d’água / Numa paisagem triste, onde cantava um sino / A de nascer inconsolável mágoa...” // Era como se o mestre dissesse: “Neste poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada.” **Meditei na lição e até hoje em toda poesia que escrevo me lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais**”. (BANDEIRA, 1984, p. 58 - 59 - itálicos no original; grifos nossos).

Elevada, em alguns poemas, à potência do símbolo, a palavra de Bandeira instiga-nos a propor novas leituras de seus poemas – caso, p. ex., de “Água-forte”, que foi objeto de uma exegese por parte do poeta Ledo Ivo (IVO, 1955).

A leitura de Ledo Ivo, embora cuidadosa, oferece-nos uma interpretação dirigida, capaz de nos levar a pensar o poema da seguinte maneira:

- I) o tema do poema é a menstruação;
- II) o poema lamenta a fecundidade inaproveitada que se revela na menstruação;
- III) este lamento reafirma a tradição cultural que aproxima menstruação e maldição, resultado da condenação divina que pesa, segundo a herança

judaico-cristã, sobre a mulher<sup>3</sup>. A menstruação é tanto mais maldita porque constitui-se num sangramento inútil;

- IV) por inversão, apenas a menstruação contida, refreada pela maternidade, constitui-se num valor positivo porque não é perda inútil de sangue e suspende, em função de uma nova vida, o estigma mensal feminino;
- V) o tema abordado por Bandeira não é muito digno de figurar entre as artes, notadamente a poesia, mas foi de tal forma obscurecido pelo poeta que chega a passar despercebido pelos leitores comuns.

O trabalho de Ledo Ivo é interessante porque, junto com uma exegese coerente de “Água-forte”, apresenta uma interpretação que se caracteriza por uma visão um tanto moralista de estética e, por vezes, surpreende-nos pela mão pesada no trato com a obra de arte e com seu criador.

Acreditamos que o poema pode ser lido de outro modo, com olhos mais livres, porque julgamos que ele celebra o sexo da mulher, não se prendendo tematicamente a apenas uma de suas funções vitais, embora também a cante.

A construção da imagem e da percepção neste poema se dá a partir do olhar, num percurso que vai do exterior para o interior. Este percurso está intimamente ligado a um processo criador cujo objetivo é, segundo Davi Arrigucci Jr., desentranhar do cotidiano e da aparente banalidade uma efusividade poética eivada pelo lirismo:

As relações entre o Eu e as circunstâncias se tornam o eixo de uma questão poética: a da construção do poema, em que mudam os fatos e muda o sujeito, na alquimia da linguagem sempre em busca de um despojamento, que, na verdade, corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário do que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará

---

3 No livro do *Gênesis*, pertencente ao *Velho Testamento da Bíblia*, após ter sido seduzida pela serpente, comido o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal e dado o fruto proibido para que Adão também o comesse, Eva é punida por Iahweh Deus: “À mulher, ele disse: “Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, / na dor darás à luz filhos. / Teu desejo te impelirá ao teu marido / e ele te dominará.” (Bíblia de Jerusalém, 1987, p. 35). Eis, aí, uma das origens da anatematização da mulher como ser ligado ao Mal.

poetizando o cotidiano. [...] Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia a dia, mas de *desentranhar* aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado (ARRIGUCCI Jr., 1983, p. 108 – itálico do autor).

Em “Água-forte”, o caminho percorrido pelo olhar assemelha-se àquele identificado por Arrigucci Jr. no ensaio sobre o poema “Maçã”, capítulo que abre o seu livro *Humildade, paixão e morte* (1990).

Fotograficamente falando, o percurso do olhar no poema apresenta três movimentos:

- a) **Grande plano** sobre o objeto;
- b) Close-up num detalhe deste objeto;

c) Blow-up: o plano torna-se ainda maior do que no início, fazendo com que o objeto inicialmente observado e destacado se integre num conjunto, que passa a dominar o campo de visão.

No primeiro destes movimentos (grande plano), o eu-lírico está diante do objeto – uma gravura à água-forte –, da qual ele apreende o contraste cromático, passando em seguida à percepção de uma relação opositiva na própria imagem nascida do conflito preto X branco: “O preto no branco, / O pente na pele:”. A mirada do eu-lírico restringe-se, aí, à exterioridade, estando bem separados o sujeito e o objeto da visão. Em “Água-forte”, o olhar ocupa o lugar da voz como canal de percepção e de expressão lírica: o eu-lírico é fundamentalmente um sujeito que vê. Vem daí a sua ênfase descritiva na construção da imagem e o quase-apagamento de sua presença no poema.

A separação inicial entre o sujeito e o objeto da visão tem a função de marcar a distância existente entre ambos, sugerindo, em princípio, uma completa ausência de identificação entre uma e outra instâncias.

Num segundo momento, a imagem observada é transfigurada pela apreensão poética daquele que vê: da imagem contemplada à palavra que a representa opera-se uma tradução, o 2º e o 3º versos da primeira estrofe traduzem imagetivamente os dois primeiros: “Pássaro espalmado / No céu quase branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253).

Na primeira estrofe, constrói-se apenas uma vaga ideia do objeto contemplado/pintado pelo eu-lírico. Sua forma mais imediata é a de um pássaro com as asas

abertas, destacado contra um céu de tonalidade clara. Sua forma remete geometricamente a um triângulo, formado por cada uma das asas e pelo peito pronunciado, cifrado no adjetivo “espalmado”; a direção de seu voo é frontal para o observador. A cor da penugem deste “Pássaro” é preta e, note-se: da oposição tinta preta X papel branco, inerente tanto à água-forte quanto à materialidade do poema, passou-se à oposição plumagem preta X pele quase branca. Não há dúvida: trata-se de um púbis.

No segundo movimento, o eu-lírico observador dá um *close-up* na imagem, ampliando a intimidade de um detalhe: “Em meio do pente, / A concha bivalve”. Neste *close-up*, a posição da concha e sua forma nos revelam, por efeito de associação, o sexo feminino. Nos versos seguintes, a continuidade da descrição imbuí-se de subjetividade – o que indica a existência de uma relação mais estreita entre aquele que vê e o objeto que é visto: “Num mar de escarlata. / Concha, rosa ou tâmara?”

No *close-up*, o olhar capta a cor do detalhe – o vermelho –, e, de modo sutilmente cubista, propõe três diferentes aproximações associativas (metafóricas). As três palavras que metaforizam o sexo da mulher implicam diferentes posições e ângulos de visão, a saber:

a) “Concha” – sugere uma apreensão frontal do objeto, que faz dos lábios vaginais as suas partes constituintes;

b) “rosa” – pode ser lida como a anterior, mas permite ir além: marca uma posição do objeto, cujas pétalas não são percebidas como tais senão numa mirada onde o olhar veja de cima;

c) “tâmara” – sugere a visão do contorno mais externo que adquire a conjunção bilabial genital feminina; é, na verdade, uma linha ondulada (além de, por efeito de associação metafórica, sugerir o clitóris).

Além disso, há, nos três substantivos enumerados para descrever poeticamente o objeto contemplado, uma sugestão dos movimentos de abrir e fechar próprios deste objeto – dado que estabelece um paralelismo entre o movimento do olhar e os movimentos eróticos do sexo feminino. Em “Água-forte”, o olhar metaforiza um envolvimento erótico, mas de um erotismo profundo em que a percepção-contemplação do fluxo da vida se irmana à percepção da morte como destino inexorável.

Discordamos de determinados aspectos da interpretação de Ledo Ivo, que

em sua exegese restringe o termo “mar” a simples sinônimo de quantidade imensa de líquido. A palavra surge no poema num trecho em que ainda não foi dado pelo eu-lírico o mergulho na interioridade do objeto para que leiamos em “mar” uma referência restrita à abundância do sangue menstrual.

Não nos esqueçamos de que o mar tem como característica a ondulação de suas águas, o que nos faz identificar, por efeito de sugestão, o “mar de escarlata” do sétimo verso como uma referência às ondulações suaves dos grandes e pequenos lábios vaginais. Por outro lado, podemos nos apegar à natureza cromática do que está sendo descrito, objeto intensamente encarnado. De ambos os modos, nesta segunda estrofe permanecemos, ainda, nos domínios da aparência, da exterioridade daquilo que se dá a ver ao eu-lírico – da descrição, portanto.

Na terceira estrofe, o mergulho do eu-lírico na interioridade do objeto contemplado continua: “No escuro recesso, / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Como faz no poema “Maçã”, também integrante de *Lira dos Cinquent’Anos*, o eu-lírico busca na concha as duas partes mais recônditas. Temos, então, o útero e os ovários metaforizados, respectivamente, no “escuro recesso” e nas “fontes da vida”. Aqui, sim, há sentido em se falar em menstruação. Entretanto, o eu-lírico não está lamentando o sangramento “inútil” por participar de um enfoque utilitário e reprodutivista do corpo feminino. Há, na verdade, uma completa identificação, como tantas outras em outros poemas do autor, entre o sujeito que contempla e o objeto de seu olhar. É como se este último traduzisse perfeitamente em imagem toda uma situação existencial do primeiro – traço importante na poética de Bandeira. Observe-se, a título de exemplo, o poema “Gesso”, de *O Ritmo Dissoluto* (1924):

### **Gesso**

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova  
 — O gesso muito branco, as linhas muito puras, —  
 Mal sugeriu imagem de vida  
 (Embora a figura chorasse).  
 Há muitos anos tenho-a comigo.  
 O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelada-suja.



Os meus olhos, de tanto olharem,  
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida  
Inadvertidamente a derrubou e partiu.  
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, re-  
compus a [figurinha que chorava.  
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente  
da pátina...

Hoje este gessozinho comercial  
É tocante e vive, e me fez agora refletir  
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (BANDEIRA, 1985,  
p. 193-194).

E podemos, também a título de exemplo, lembrar das duas primeiras estrofes do poema “Boi morto”, de *Opus 10* (1952): “Como em turvas águas de enchente, / Me sinto a meio submergido / Entre destroços do presente / Dividido, subdividido, / Onde rola, enorme, o boi morto, // Boi morto, boi morto, boi morto.” (BANDEIRA, 1985, p. 297), em que a morte sela o laço projetivo-identificatório entre o eu-lírico que vê e o cadáver do boi que é visto.

Voltemos ao poema “Água-forte”. O eu-lírico lamenta o esvair-se em sangue, sim, mas porque esta imagem pode ser aplicada sem o menor constrangimento à sua própria vida, identificada, em última análise, com a do próprio poeta. Vida, esta, sempre a esvair-se, frágil, num fluxo sentido como inútil porque resultará em morte. A imagem que emerge desta terceira estrofe condensa indissociavelmente vida e morte. A melancolia aflora porque há uma percepção da transitoriedade da vida, coisa que ocorre por meio da fusão-identificação que o olhar realiza entre o sujeito e o objeto da visão.

Finalmente, no terceiro movimento (*blow-up*), o eu-lírico retorna à posição inicial de seu olhar, embora já transformado porque, no outro visto, viu a si mesmo. Este terceiro movimento tem como função encobrir, por meio do *blow-up*, o que por momentos fora desvelado: “Tudo bem oculto / Sob as aparências / Da água-forte simples: / De face, de flanco, / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253).

A aparência do desenho gravado à água-forte recobre a intimidade devassada pelo olhar atento e íntimo, cujo trabalho acentua, nos termos de Arrigucci Jr. (1990), o caráter desentranhador da poesia de Manuel Bandeira e, ao mesmo tempo, revela a paradoxal condição do fenômeno erótico, que, segundo Georges Bataille (1962), deve dizer não-dizendo, deve mostrar ocultando, num jogo lúdico com os limites do Proibido e de sua Transgressão:

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. [...] // Em se tratando de erotismo [...], a sua *experiência interior* lúcida era impossível num tempo em que não aparecia às claras o jogo de balança do interdito e da transgressão que ordena a possibilidade de um e de outro. Não basta saber que existe esse jogo. O conhecimento do erotismo [...] exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. [...] // Com a vida do homem, estamos diretamente na experiência interior. Os elementos exteriores por nós reconhecidos se reduzem, enfim, à sua interioridade. O que, do meu ponto de vista, caracteriza as passagens da descontinuidade à continuidade no erotismo se deve ao conhecimento da morte que desde o começo liga, no espírito do homem, a ruptura da descontinuidade — e o deslizamento que continua em direção a uma continuidade possível — à morte. Esses elementos, nós os distinguimos de fora, mas se não tivéssemos primeiramente a experiência de dentro, sua significação nos escaparia. (BATAILLE, 1987, p. 20; 24; 68).

## A CONSTRUÇÃO CUBISTA DO OBJETO CONTEMPLADO

O Cubismo difere das proposições de construção pictórica acadêmicas por opor à subordinação vinculada pela tensão contrastiva entre figura e fundo – objeto que ocupa o primeiro plano do quadro e aquilo que lhe serve de “cenário”, respectivamente –, as relações coordenadas de uma apreensão simultânea e multifacetada dos objetos representados. Segundo Léon Degand,

Os cubistas, depois de ter “tratado a natureza conforme a esfe-

ra, o cone e o cilindro”, segundo o princípio de Cézanne, durante a primeira fase do seu movimento, libertaram-se desta geometria no espaço, no curso da segunda fase, reduzindo todas as suas imagens a figuras que são, antes, do domínio da geometria plana.

Caberia aos mesmos cubistas e aos futuristas trazer outra renovação à ótica pictural tradicional: **multiplicaram e variaram os pontos-de-vista.**

**Os primeiros, por uma simples razão plástica, propuseram diversos aspectos de um mesmo objeto, sobre a mesma tela, ao passo que a pintura tradicional sé oferece um.** Uma garrafa, por exemplo, é pintada como se fosse vista de frente, salvo a abertura do gargalo, que, em vez de ser representada por uma [abertura] oval, segundo a perspectiva, e representada por um círculo, como se fosse vista de cima. Mais tarde, Picasso pintará rostos, vistos metade de frente e metade de perfil. (DEGAND, 1949, p. 33 – grifos nossos).

Em termos de uma gramática da pintura, o Cubismo é regido pela parataxe ao passo que o academicismo perspectivado de base renascentista se identifica com a subordinação. No primeiro, todas as faces do objeto representado são igualmente importantes, não havendo a principal, oposta naturalmente às secundárias. No segundo, há uma figura principal e tudo o mais lhe é acessório.

Na “Introdução” ao livro *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira, Gilda e Antonio Candido de Melo e Souza apontam para o caráter moderno de “Água-forte”, dentre outros poemas do autor:

[...] a “Canção das duas índias” não é a pausa plástica, não representa a única transposição para a palavra dos processos característicos da pintura. Seria fácil descobrir noutros poemas uma série de reminiscências pictóricas, de que apenas algumas nos interessarão aqui. No retrato feminino de “Peregrinação”, por exemplo, é de Picasso ou de Braque que imediatamente nos lembramos, vendo o poeta apreender a realidade exterior fracionada, numa pluralidade de ângulos: // Quando olhada de face, era um abril. / Quando olhada de lado, era um agosto. / Duas mulheres numa: tinha o rosto / Gordo de frente, magro de perfil. // É como se a nitidez cortante da percepção cubista satisfizesse aquela parte do seu temperamento que, oposta à face fantástica e ilógica, ansiava pela ordem e pela clareza visual. **“Maçã”, “Água-forte”, “Carta de brasão” são poesias construídas**

**segundo a mesma técnica de oposição marcante de cores ou de superfícies, de espaços plenos e espaços vazios alternando-se secamente, sem o recurso tradicional das passagens:** // O preto no branco / O pente na pele: // ou // Escudo vermelho nele uma Bandeira / Quadrada de ouro / E nele um leão rompente / Azul, armado. (MELO e SOUZA, 1983, p. 13 – grifos nossos).

Já Davi Arrigucci Jr., em “Ensaio sobre “Maçã (Do sublime oculto)”, afirma:

Por diversos lados, a poesia pode lembrar aqui a pintura [...]. Essa modulação pelo olhar sugere que **o resultado** – a sensação de quem observa um quadro – **pode depender de procedimentos análogos aos da pintura** (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 22 – grifos nossos).

Investiguemos estes procedimentos, buscando uma melhor compreensão da analogia poesia-pintura que caracteriza o poema.

Na primeira estrofe, podemos falar na relação de tensão estabelecida entre figura e fundo. A técnica cubista não dispensa necessariamente a técnica da figura e fundo, apenas relativiza a sua importância e violenta os seus cânones acadêmicos: “O preto no branco, / O pente na pele: / Pássaro espalmado / No céu quase branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). A visão aqui, como já dito, é frontal. O eu-lírico contemplador está de frente para a imagem produzida à água-forte. O púbis feminino dá-se a ver a partir da tensão contrastiva das cores preta, que delineia a figura, e branca, que faz fundo à mesma. No segundo verso, esta tensão se mantém por meio da forma da figura (pente), que se destaca contra o fundo (pele). Por fim, no próprio nível sonoro o acento reforça a antítese **preto X branco**, enfatizando nas duas palavras as sílabas iniciais, marcadas pela aliteração. A metaforização realizada nos 3º e 4º versos privilegia a forma do objeto observado: o pente-pássaro destaca-se em voo, tendo ao fundo a claridade do céu-pele. Além disso, mais um traço se insinua na riqueza desta imagem: uma correspondência entre o peito da ave em voo aberto e a forma pronunciada e côncava do monte de vênus que enforma o púbis feminino.

A segunda estrofe corta abruptamente a primeira face do objeto, opondo-lhe uma outra: “Em meio do pente, / A concha bivalve / Num mar de escarlata. / Concha, rosa ou tâmara?” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Nesta estrofe, a visão já não é frontal – “de

face” –, mas lateral: “de flanco”. No meio do púbis, a vagina, captada no vivo contraste cromático entre a vibração escarlate (cor quente) e a dupla opositiva preto-e-branco (cores frias).

É importante retomar, a propósito das relações cromáticas contrastivas, o título do poema. A técnica da água-forte consiste num traçado, realizado com a utilização de uma base, numa placa de metal que receberá, posteriormente, um banho de ácido. Do choque ácido X base sobre a matriz de metal, resultará o desenho gravado, pronto para a impressão. O processo contrastivo das imagens evocadas pelo poema é, de certa forma, o mesmo: dos choques das várias facetas que recortam visualmente o objeto na medida mesma em que o constroem, o leitor frui uma visão mais rica porque multifacetada.

Na terceira estrofe, o eu-lírico dá a ver o *de dentro* do objeto: “No escuro recesso, / As fontes da vida / A sangrar inúteis / Por duas feridas.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). É neste recorte, o mais interno e íntimo de todos, que se realiza a fusão-identificação entre o sujeito e o objeto da visão. Cria-se, aí, a sensação de olhar um quadro, um espelho, no qual o eu-lírico se projeta ao reconhecer, na forma vista, os contornos de sua própria vida interior, de sua experiência subjetiva.

Na quarta estrofe, a imagem, emoldurada, é novamente vista em grande plano frontal como algo imerso numa totalidade, retornando à condição inocente de coisa – quadro, gravura – cuja periculosidade é apenas latente, arte: “Tudo bem oculto / Sob as aparências / Da água-forte simples: / De face, de flanco, / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1985, p. 253). Este retorno ao ponto de partida – note-se, uma vez mais, que o primeiro e o último versos do poema são iguais – visa reintegrar as três faces fragmentárias e recortadas do objeto num único conjunto ou, para falar em termos pictóricos, num único plano. O mesmo procedimento cubista que destacou detalhes íntimos da figura por meio dos recortes efetuados pelo olhar, agora devolve a figura ao fundo, como se, através desse movimento, tentasse dissolvê-la, ocultando o drama íntimo que ela evoca para não o tornar óbvio e chocante (não é, entretanto, a menstruação o que choca, mas a morte, mais especificamente a fragilidade da vida diante da morte).

## A SUPERAÇÃO DO BINARISMO COMO FONTE DA ARTE E DA VIDA

Por meio de “Água-forte”, Manuel Bandeira realiza uma reflexão sobre o próprio nascimento da arte (poesia e pintura). O vínculo arte-vida marca-se pela correspondência entre a irrupção fascinante da imagem do sexo feminino e a percepção de que nele confluem as forças da vida e da morte sintetizadas no sangue.

Observe-se que o poema é composto predominantemente num ritmo binário que assinala, no plano sonoro, o contraste cromático responsável pelo nascimento da imagem. A alternância regular de sílabas fortes e fracas predomina nas redondilhas em que a imagem remete ao sexo feminino. São eles:

a) “No **céu** quase **branco**” – que caracteriza o grande plano que marca o primeiro movimento do olhar;

b) “**Concha, rosa** ou **tâmara**” – que marca o *close-up* e a construção cubista da imagem (articulação fragmentária de distintas perspectivas de representação do objeto);

c) “**Da água-forte simples**” – que marca o *blow-up* responsável pela integração do objeto num conjunto que passa a ocultá-lo ou, por efeito de sugestão pictórica, a filigraná-lo.

Do mesmo modo, o contraste binário preto X branco, que é dominante no poema, é “quebrado” pela irrupção do vermelho em seus diversos matizes.

O paralelismo e a correspondência entre os planos sonoro e visual sugerem que a arte, tal como a vida, nasce da superação do binarismo. Arte e vida nascem da transformação, através de uma síntese harmônica, dos conflitos binários em algo que os supera enquanto obra/ser, embora não os suprima.

O traço modernista mais enfático do poema reside na exploração da visualidade decorrente de uma descrição poética constituída pela técnica cubista de composição, que coordena, no plano bidimensional do papel-tela, diversos ângulos perspectivados da imagem lírico-pictórica representada que o poeta nos faz ver ao lermos o poema.

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Jr., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106-108.
- ARRIGUCCI, Jr., Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do Sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte – A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 22.
- BANDEIRA, Manuel. *Estela da vida inteira*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1984. p. 58-59.
- BANDEIRA, Manuel. Velha chácara. In: *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 267.
- BANDEIRA, Manuel. Gesso. In: *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 193-194.
- BANDEIRA, Manuel. Boi morto. In: *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 297.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes, 1962. p. 20; 24; 68.
- BÍBLIA. Genesis.1. As origens do mundo e da humanidade. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987. p. 35
- BRANCO, Wilson Castelo. Nota preliminar à *Lira dos Cinquent’Anos*. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 243-244.
- DEGAND, Léon. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: MASP, 1949. p. 33.
- IVO, Ledo. *O preto no branco – Exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- MELO e SOUZA, Gilda e Antonio Candido de. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estela da vida inteira*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 13.
- VALVA. In: *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/valva>. Acesso em 27 set. 2023.