

Este texto encontra-se concebido na relação que se sustenta socialmente entre três possíveis vertentes convergentes à criação literária, quais sejam o trabalho final em si ou *a obra*; o *autor* como pessoa que reuniu as condições necessárias para sua produção; e as *circunstâncias sociais* que geraram aquelas condições, na sua totalidade, embora esta totalidade jamais seja apreendida. A teoria disponível até hoje e que organiza as formas de abordagem do literário se divide, a meu ver, em pelo menos dois níveis básicos de análise: a *estruturalista*, que pretende investigar as formas internas de constituição e funcionamento do trabalho literário; e a que chamarei de *discursiva* por reunir as diferentes visões que podemos ter do trabalho literário no seu trânsito social, na sua imprescindível relação com a figura autoral e com o mercado de trabalho, enfim, na sua relação com o lugar que ocupa esta importante e presente instituição que é a arte literária.

Outros níveis de análise são subsidiários daqueles dois anteriormente citados. Um deles é a de gênero. A definição *a priori* do gênero a que pertence tal ou qual trabalho em análise se mostra, a maior parte das vezes, suficiente para encaminhar uma análise. Outros níveis são aqueles que condicionam a análise ao *estilo* (mais subscrito e subsidiado pelo autor) ou à *escola literária* à qual pertence – ou, em tese, pertenceria – o autor (aqui, o que subscreve ou a subsidia é a “confraria” de escritores reunidos em um ideal de época e de um mercado literário).

Assumirei o nível discursivo, entendendo o discurso como o lugar imprescindível de onde emanam todos os sentidos possíveis da obra, se eles pudessem ser mensurados, catalogados e devolvidos à obra para melhor leitura. O discurso é chave das práticas narrativas, uma vez que ele endossa a linguagem em ação. Todo texto chega à categoria de discurso quando as demais forças coerentes com os universos da linguagem ganham espaço na obra. Do texto ao discurso formula-se a autêntica assimilação da obra. Neste percurso, perguntamos: que relações coexistem entre autor e obra; que forças geraram tal poema, ou tal obra poética, e como ele ajuda a construir a solidez de uma determinada literatura?

Partirei do pressuposto de que a condução do trabalho literário cabe à narrativa ou à narratividade. Esta se deve ao trabalho do narrador numa perspectiva intra-sistêmica, onde se verificam estilo, pertinência a uma escola, a um gênero, porque a obra também se insere numa totalidade fechada sem outra finalidade que não ela mesma, algo como *a arte pela arte*. Já na perspectiva extra-sistêmica (externa à obra) um conjunto de fatores se destaca, sendo o primeiro o problema da pertinência do escritor a um lugar, onde socialmente se situa, e a um para-lugar, construído à força da atitude, digamos, criadora, que emerge da insatisfação igualmente criadora, sentida pelo escritor. Recorreremos ao trabalho de Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária* (1995) na qual ele discorre sobre a obra, o escritor e o campo literário, nos conflitos e tensões relacionados a estas três categorias.

Tomarei, para o desenvolvimento deste texto, a obra do poeta pernambucano Manuel Bandeira, nascido em Recife, como baliza, ou intra-contexto final desta série de pertinências à qual já me referi, com o objetivo de flagrar ali a diversidade de conjecturas apontadas na obra de Maingueneau. A exclusividade da figura de Bandeira se relaciona de forma tanto singular quanto conjuntiva com os universos sociais da criação e confirmação da literatura como lugar social, espaço paratópico necessário à criação individual. Como

veremos, na obra de Bandeira uma nostalgia paratópica (um lugar além daquele do autor-poeta e também cronista, além de crítico de arte e literatura) onde ele situa a gênese de sua criação poética como sendo as cidades de Recife, Petrópolis, os vários bairros boêmios do Rio de Janeiro, o sanatório de Clavadel (Suíça), onde ele se tratou de uma tuberculose, em 1913. Contudo, além do poeta, tivemos o cronista Bandeira, cujas crônicas são um testemunho sensível, um conjunto de quadros urbanos montados por um bom *olheiro*, por um bom apreciador do povo e de seus costumes e por um bom crítico das transformações operadas na cidade onde viveu por mais tempo: o Rio de Janeiro.

O conjunto de observações operadas pelo Bandeira cronista da cidade são avaliadas aqui de forma coordenada às observações que fez Benjamin (1989) sobre a obra de Baudelaire, onde este compõe o perfil do boêmio e do flâneur em uma metrópole emergente do capitalismo. A obra de Benjamin (citada) enriquece a forma de constatação dos lugares imaginários da criação e da observação aguda dos tipos e cenas pitorescas dos espaços presentes na obra do escritor-cronista engajado na observação da cidade. Nestes termos, recorremos a um quadro sucinto de demonstrações, na obra de Benjamin, sobre o poeta simbolista francês do século XIX. Benjamin, ao abordar a obra e o trânsito social de Baudelaire, flagrou-a como um certo modo melancólico e boêmio de estar no mundo em transformação, em uma metrópole – Paris – que reunia, já na segunda metade do século XIX, todas as conseqüências do capitalismo, ou seja, de uma nova forma de produção que atingia o modo de circular pela cidade e criava novos personagens citadinos. A obra de Baudelaire espelha esta transformação, sendo ele mesmo um vivente da experiência do desconforto da transformação de um mundo do qual não retirava o benefício de ser escritor, a exemplo de tantos outros do seu tempo. A qualidade do trabalho do escritor emergia, no auge do capitalismo, das estratégias mais diversificadas de “autenticação”, que Baudelaire tanto criticava. Seu lugar de boêmio era o mesmo lugar habitado pelos seus personagens, pela flânerie que abundava pelas ruas coloridas e repletas de vitrines e galerias da Paris oitocentista, plena das marcas da modernidade inteiramente condizentes com uma das cidades mais desenvolvidas da Europa. Neste espaço, Benjamin percebeu este conflito, esta existência instável em Baudelaire: “não houve nada a que não tivesse de renunciar durante o transcurso de sua existência instável, tanto dentro quanto fora de Paris (Benjamin, op. cit. 71). Quando aos proventos auferidos pela sua atividade de escritor, ele ficou à margem de qualquer lucro experimentado por outros escritores de seu tempo. Na verdade, “fugindo dos credores, metia-se em cafés ou em círculos de leitura” (Benjamin, id.: 44)

Mas, tais marcas tanto de autenticação do literário quanto de vicissitudes do *mercado editorial*, do *lugar de pertinência do escritor*, da *experiência citadina*, eu as levarei para a obra de Bandeira (1886-1968) por conta de três fatores: foi Bandeira, dentre os poucos poetas brasileiros, aquele que viveu exclusivamente para a poesia – não da poesia; foi ele quem muito intensamente viveu o sentimento nostálgico da infância, do lugar da infância, de um suposto lugar de realizações, uma Pasárgada; e também foi ele o poeta-cronista que na realidade editorial brasileira sobreviveu intelectualmente também das páginas dos jornais para os quais colaborava. Estas três condições me parecem suficientes para realizar um trabalho que ponha em foco as determinantes do conflito entre o autor e as forças sociais e culturais que determinam as próprias condições de criação.

Maingueneau tem uma contribuição a oferecer quando o contexto surge com a força emanada dos diversos dispositivos teóricos que chama para a obra sua dimensão pragmática, aquela que relaciona texto a contexto, enunciado à enunciação. Maingueneau (op. cit.) elabora as categorias de *enunciação*, *escritor* e *sociedade* como categorias

produtivas imprescindíveis do texto literário, naquela concepção discursiva. Desta forma, Maingueneau quer chegar ao conceito de *paratopia*. Neste, lemos que a literatura se mostra com um espaço de desenvolvimento do não espaço, noção que parte da constatação de que é impossível a um escritor produzir a partir de um “solo institucional neutro e estável” (op. cit.: 28) e que “o escritor nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade”(p. 27).

A obra de Bandeira, ao reunir poesia e prosa (crônica), tanto quanto o fez Baudelaire (ainda que eu não queira equiparar a obra de ambos sob nenhum aspecto), deu margem a um tratamento metalingüístico, ou autocrítico, de sua própria obra, além daquele da observação do espaço urbano. Ao escrever *Itinerário de Pasárgada* (1954), espécie de memórias (autobiográfica e bibliográfica), ele tenta chegar a um discernimento de sua própria obra no panorama da literatura brasileira de modo a contemplar o campo da poesia e da vivência nos seus conteúdos inesgotáveis de emoção. Ao escrever “Evocação do Recife” (*Libertinagem*), “Vou-me embora pra Pasárgada” (idem) e “Saudades do Rio antigo” (*Mafuá do Malungo*), dentre outros, reconheço a constituição da paratopia do poeta Manuel Bandeira. Também nas crônicas esta paratopia extrapola o âmbito da poesia propriamente dita de forma quase obsessiva.

Ao espaço social do autor (écrivain) corresponde um espaço desejado, paratópico. Uma mesma pessoa (o escritor) ocupa os espaços institucionais destinados ao evento da produção literária, das academias, do lançamento em noite de autógrafo, enfim, daquele espaço que na França Iluminista se chamava República das Letras. O outro espaço é o da criação necessária obtida à custa de um paradoxo. “Se os homens de letras formam uma ‘república’, esta só existe de maneira paradoxal, dispersa no interior do corpo político” (Maingueneau, op. cit.: 28).

Ora, sabemos que a uma obra literária corresponde uma figura física que a produziu, mas que insistimos em conduzi-la para uma dimensão social apartada de sua produção. Faltam-nos os mecanismos adequados que nos permitam supor que aquela obra surgiu de certas conveniências sociais vividas pelo autor, o que inclui acesso a certos espaços de projeção de sua figura. Também sabemos que a figura pessoal do escritor, ela mesma, mergulha na condição de uma entidade que, por vezes, ultrapassa a própria qualidade estética de sua obra. Hoje, com a versatilidade e abundância dos meios de veiculação da informação, considerando-se também as proeminências da sociedade do espetáculo, uma certa classe de escritores está à frente de sua obra, e que esta só lhe serve para dar projeção. Percebo aqui a contradição: tanto existe uma literatura que projeta o escritor quanto um escritor que projeta sua literatura. Este último é aquele que não se nega a uma entrevista, a exibir nas revistas fotográficas a sua mansão ou um certo estilo de vida que oscila entre diversas formas de sofisticação ou idiossincrasias. Aquele outro é o escritor, este mais comum, que luta contra injunções sociais de reconhecimento. Entre estas injunções está a pobreza (o século XIX é pródigo em escritores que lutaram contra a pobreza e/ou perseguição política ou censura a sua obra). O drama pessoal de Dostoiévski às voltas com as restrições financeiras, o conflito com o pai e a posterior reclusão na Sibéria parece querer nos advertir de que sua paratopia é uma continuação do seu próprio espaço social. Maingueneau chama o exemplo de Balzac. Na *Comédia Humana*, “constrói com brio a fortuna dos seus heróis”, ao mesmo tempo em que “tenta organizar um novo regime de direitos autorais” e “é também o homem, cercado de credores, cuja vida é uma longa luta contra a pobreza” (p. 40).

A situação paratópica do autor o conduz a se identificar com todos aqueles que parecem escapar das linhas divisórias, diz Maingueneau (36). São eles os boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América... A condição do escritor oscila, pois, entre um lugar e um não lugar, entre a integração e a marginalidade; a literatura é nutrida da irredutível instabilidade entre a miséria e a riqueza, e, acrescento, entre o talento e a mediocridade.

Definidas as condições do lugar de produção, daquela extrema necessidade de alcançar e dar vida ao impossível, ao marginal, ao lugar-fora marginal às instituições – esta localidade paradoxal chamada paratopia –, o escritor também tem de se relacionar de maneira particularizada com as condições de exercício da literatura de sua época. Maingueneau se vale dos aspectos biográficos de dois poetas simbolistas franceses de finais do século XIX: Verlaine e Mallarmé. O primeiro, um modesto funcionário público municipal; outro, um professor do ensino secundário.

“Enquanto Verlaine, após um período de ajuste entre seu emprego administrativo e a vida de boêmio, naufraga numa existência caótica, Mallarmé aparentemente leva a vida organizada de um modesto professor de inglês” (p. 45).

Sobre o autor, que se distingue do narrador, que nos quadros da análise estruturalista figura como a evidência maior da narrativa, Macherey, citado por Wolff (1982) traz para a crítica *discursiva* um tema pertinente aos dois níveis de análise: o problema do assujeitamento ideológico patrocinado pela linguagem. O autor,

como produtor de um texto, não fabrica os materiais com os quais trabalha. Nem esbarra com eles como se fossem fragmentos à sua disposição, espontâneos e errantes, úteis na construção de qualquer tipo de edifício. Eles não são componentes neutros e transparentes que têm a virtude de desaparecer na totalidade para a qual contribuem, dando-lhe substância e adotando suas formas (Macherey, apud Wolff, 1982, p. 134).

O escritor produz dentro de certas conveniências que domina plenamente ou pensa dominar. Ou percebe que, em alguns planos, ele reina, em outros, não sabe exatamente o que o conduz. Este último caso parece ser o de Bandeira, ao afirmar em mais de um momento de sua obra não estar plenamente convicto de que é um poeta, talvez apenas um poeta menor. O amadurecimento de sua poesia necessita de certos impulsos proporcionados pela própria confraria de escritores. “Uma tarde voltei para casa seriamente impressionado de ter ouvido, na Livraria José Olympio, Rachel de Queiroz me dizer: ‘Você não sabe o que sua poesia representa para nós’” (*Itinerário para Pasárgada*, em *Poesia completa & prosa*, 1986, p.101). Fazer a poesia pode ser um modo de iludir o sentimento de vazia inutilidade, como atesta. “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” (*Itinerário*, p. 92). A linguagem adota o autor e não o contrário. Aquela preexiste a este. Lembremos a citação anterior de Macherey. Talvez daí venha a intensa necessidade de ser acudido pelos textos preexistentes na literatura a que ele se dedica, incluindo os poetas estrangeiros e os poemas que ele escreve em francês. O campo literário existe anteriormente ao poeta, porque a poesia é um atributo da linguagem, portanto de categorias inconscientes administradas ilusoriamente por que se apossa dela como poeta.

Quando nos debruçamos sobre Pasárgada, além de percebermos o não-lugar do poeta como lugar intensamente desejado, percebemos também aquela correlação essencial ao ato da criação entre o lugar e o não lugar.

Em “Evocação do Recife”, a cidade dá forma à excelência nostálgica coerente com a poesia de um poeta que nem se situou como parnasiano, nem como modernista. O poeta busca o lugar da poesia. As reminiscências de Bandeira (*Itinerário para Pasárgada*, in *Poesia completa & prosa*, op. cit: 33) “encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia”, um itinerário para Pasárgada, esta paratopia, refúgio necessário da criação.

A morte que sempre sondou-lhe, vaticínio da tuberculose, é o oposto da infância. “Sou bem nascido. Menino/ Fui, como os demais, feliz”, mas então: “Depois, veio o mau destino/ E fez de mim o que quis”. “Eu faço versos como quem chora.../ – Eu faço versos como quem morre” (Epígrafe e Desencanto, em *Cinza das Horas*, p. 119-20). Mais tarde, em *Libertinagem*, tem-se: “A vida inteira que podia ser ter sido e que não foi” (Pneumotórax, p. 206). São muitas as passagens em que a vida social “normal” é impossível: são, portanto, a morte e a nostalgia que abrem os caminhos para Pasárgada. O “Recife.../ Meu avô morto./ Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô” (Evocação do Recife, em *Libertinagem*, p. 214) é apenas um espaço de reminiscências e da nostalgia de quem vê a desintegração, a descaracterização urbana, pelo menos, como caminho para a poesia:

Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma bonita cidade.

Diabo leve que pôs bonita a minha terra!
(Minha Terra, em *Belo Belo*, p. 283)

Seria, contudo, o poeta alheio ao progresso? Distingo progresso de “progresso”. Sua paratopia é a da cidade preparada para a infância. Nas crônicas, veremos que a cena urbana ora o atrai em comunhão, ora devolve em lástima sua consciência nostálgica.

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças
[da casa de Dona Aninha Viegas

...
Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)
(Evocação do Recife, em *Libertinagem*, p. 212)

Conhece-se bem, socialmente, o espírito sensível que deplora a transformação urbana das cidades brasileiras, em direção ao desalinhamento urbano, à destruição da

arquitetura colonial dos casarões em nome de um progresso desordenado e descaracterizador das cidades.

Outro dado a ser observado é “a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época” (Maingueneau, op. cit., 45). Os inúmeros poetas e não poetas que dão título a muitos poemas seus evidenciam a necessidade de concessão de um tom apologético à poesia brasileira. Os escritores formam uma confraria: os cafés, os salões, as academias, e, no caso brasileiro, a livraria, entre ela a José Olympio, onde os escritores se encontravam. Maingueneau, na tradição da literatura européia, não distingue o café do salão: “A diferença entre o **café** do século XIX e o **salão** dos séculos XVII e XVIII intervém na própria definição da condição da literatura nas sociedades envolvidas. O *salão* participa de uma sociedade onde o escritor vive principalmente de proteções e de gratificações” (op. cit., p. 32).

Ora, a empresa editorial brasileira, nos anos de afirmação da literatura brasileira no século XX, principalmente nos anos do Modernismo, não era uma atividade propriamente industrial. Esta observação, de certa maneira, define as condições atuais de produção e circulação do livro. Em 1936, o poeta, aos 50 anos, publica *Estrela da Manhã*, por especial obséquio de Luís Camilo de Oliveira Neto que o presenteou com o papel com o qual se imprimiram 47 exemplares do volume (o papel não deu para os 50 anunciados), segundo consta na “Cronologia da vida e da obra”, por Francisco de Assis Barbosa (*Poesia completa & prosa*, op. cit. p. 107). Há um problema de números aqui, pois em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira escreve: “Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas a verdade é que o papel só deu para 50”. Em nota “Nota Preliminar” à *Estrela da Manhã*, Múcio Leão dá o tom das circunstâncias editoriais de publicação de um autor já consagrado: “Sou um dos raros mortais felizes que possuem a *Estrela da Manhã*”. O aspecto anedótico deste incidente ilustra a atividade editorial como sendo um esforço do próprio escritor e não de um possível agente literário.

A confraria de escritores, reunidos em torno da celebração do cinquentenário de Bandeira, faz publicar, desta vez, 201 exemplares de *Homenagem a Manuel Bandeira*, com poemas, estudos críticos, comentários e impressões sobre o poeta. Ao todo, 33 entre os mais importantes escritores modernos do Brasil colaboraram nesse livro. Também em *Itinerário*, ele se reporta a certas contingências editoriais muito em voga na empresa editorial brasileira desde o Romantismo, quando os poetas custeavam suas próprias publicações: “Em 1930 publiquei a minha quarta coleção de poemas: *Libertinagem*. Edição de 500 exemplares, impressa em Paulo, Pongetti & Cia., mas custeada por mim” (p. 74-5). Mais adiante (p. 84-5): “O ano de 1937 me trouxe o primeiro provento material que me valeu a poesia: os 5.000 cruzeiros do prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira, da qual vim a fazer parte em 1942. Parece incrível, mas é verdade: *aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão*” (grifo meu). Mas o mínimo é o máximo. “Por isso, maior alvoroço me causaram aqueles cinco contos do que os cinquenta que me vieram depois, em 1946, como prêmio atribuído pelo Instituto Brasileiro de Educação e Cultura” (id., p. 85).

Lançados os fundamentos do terreno instável em que se situa a literatura de Bandeira, evoco todos os poemas na técnica da intertextualidade e aos lugares sagrados eleitos pela natural nostalgia de poeta. Esta nostalgia retorna numa outra série de textos, as *Crônicas da Província do Brasil* (em *Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 439-471). Em “Bahia”, uma das crônicas, Bandeira louva o aspecto tradicional da cidade onde “a tradição está viva, integrada no presente mais atual, dominando estupidamente o progressismo

apressado, sovina e tapeador que tem desfigurado as nossas cidades litorâneas, que estragou completamente o meu Recife” (p. 441).

Resistência cultural? Sabemos bem do fervor de renovação que tomou conta da mentalidade dos governistas, estimulada pelos discursos de progresso engendrados desde o fim da República Velha. E continua: “Há muita gente ingênua para quem progresso urbano é avenida e arranha-céu” (idem). Parece haver uma divergência entre preservar o passado e esquecer o futuro no modo brasileiro de encaminhar questões urbanas.

Afora a nostalgia da cena e do cenário perdidos da infância, Bandeira-cronista ora deplora, ora louva a transformação da cidade. Esboço aqui o quadro etnográfico dos tipos e das cenas que lhe chamaram a atenção em *Andorinha Andorinha*, coleção de crônicas que datam de 1923 a 1963 (*Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 657-701). O Rio de Janeiro de 1931 era uma cidade que começava a ensaiar os traços que ostenta hoje no que diz respeito à cultura de praia. Os banhos eram encarados ainda como “cura do sol” e as vestimentas necessárias causavam furor nos moralistas. Uma medida municipal proibia a circulação dos banhistas em trajes de banho fora das praias, medida com a qual concordava o cronista. Não faltavam “mirones”, o curioso que “vai às praias para observar ou para gozar um pedaço [...] Não é solidário moralmente com os banhistas” (p. 667). O cronista confiava no hábito da seminudez em campo próprio como motivo suficiente para a adaptação aos novos costumes. Para o bom apreciador do sol, “difícilmente um corpo que passa o tira da abstração saudável [...] ao passo que para o que não frequenta a praia como banhista aquilo parece [...] uma pouca vergonha” (idem). O mesmo Rio de Janeiro de 37 anos depois já era devoto da pura abstração saudável. É o que podemos observar junto com Nelson Rodrigues em crônica de 1968 (*O óbvio ululante*, 1993, p. 155):

Ainda ontem , passei pela Avenida Atlântica ... Vi várias vezes esta cena: – uma menina linda, de biquíni, comprando um refrigerante na barraquinha. O crioulo destampava a garrafinha.

O cronista que observar o Rio de Janeiro hoje há de se fixar na cena da praia e concluir pela naturalização do hábito e não há de estranhar que o crioulo do grapete destampe a garrafinha e não faça nenhuma concessão de um olhar para “a nudez adolescente, tão próxima, tangível” (idem).

A cidade real acontece à revelia de qualquer tratado organizacional e se estabelece de forma triunfal sobre qualquer planejamento. Este planejamento tanto pode sucumbir pela força do hábito coletivo, quanto pela voracidade da natureza. Bandeira se referirá mais de uma vez aos planejamentos urbanos que não deram certo. Os mangues transformados em canais com projetos voltados para o embelezamento retornam às origens de mangues ladeados pela pobreza e pelos detritos industriais. “O canal encheu-se de pixe, onde encalhavam as barcas que o deveriam limpar; as ruas largas ladearam-se de casinhas baixas de porta e janela”. (*Flauta de papel*, em *Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 478) Outros planejamentos triunfam. O alargamento da avenida Rio Branco, por exemplo, redundou em mais espaço para a circulação e conseqüente distensão do carnaval apertado da Rua do Ouvidor. Isto parece uma lástima para o Bandeira cronista, como se o alargamento da avenida fosse o similar da destruição de um quintal da Rua da União no Recife de sua infância. Os automóveis fechados também desfechavam um golpe no carnaval, bem como a supressão dos alto-falantes nas ruas. E o que dizer da diluição da “fronteira entre a cultura negra e a branco-européia” da cidade do Rio de Janeiro? Os

costumes afrouxados são resultado de certas intervenções na fisionomia da cidade ou seriam resultado da intensa mobilidade natural do povo? Ante a invasão dos negros nas brancas areias do Leme ao Leblon, o que Bandeira assistia era à intensa mestiçagem das crenças, essa mesma mestiçagem que chamamos hoje de sincretismo religioso. “Não é raro ver-se recebendo o batismo do badalaô uma autêntica loura bem vestida”, cena contemporânea que Bandeira, em janeiro de 1959, observa na crônica “Iemanjá na Praia” (p. 684-5).

Quando um poeta se põe a escrever sobre a cidade e sua gente, em especial nas condições em que Bandeira poeta escreveu, me parece natural que uma certa melancolia se aposse dele, e os espaços paratópicos da infância se façam sempre presentes. Um poeta há sempre de deplorar a perda nostálgica da mãe e do pai, das origens e dos fantasmas da criança despontando para o mundo. Os demais personagens de sua criação só poderão despontar do espaço mais imediato da vida, o da cidade, lugar de intenso trânsito social, incluindo o trânsito dos textos, em especial o das crônicas, lugar para onde os personagens em perfil são devolvidos com a sobrevida proporcionada pela memória dos livros.

Referências Bibliográficas:

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa & Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas III.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.