



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**O NEGATIVO DA MEMÓRIA: POESIA E ESPACIALIZAÇÃO DA
MEMÓRIA EM “VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”, DE
MANUEL BANDEIRA**

Felipe Alves Paulo Cavalcanti*

*Os futuros não realizados são apenas ramos do passado:
ramos secos.*

(Italo Calvino, *As cidades invisíveis*)

Se lermos alguns dos verbetes do *Dicionário de Lugares Imaginários*, de Alberto Manguel e Gianni Guadaluppi (2003), teremos a felicidade de encontrar, além dos verbetes destinados aos territórios da fantasia que habitam há muito a imaginação do homem como Atlântida, Shangri-lá, Xanadu e até mesmo o País das Maravilhas de Lewis Carroll, alguns outros destinados a conhecidas utopias da literatura brasileira, preparadas especialmente para esta edição: a Antares de Erico Veríssimo, o Liso do Sussuarão de Guimarães Rosa, o Sítio do Pica-pau Amarelo de Monteiro Lobato (que ganha sazonalmente uma adaptação televisiva) e, como não poderia deixar de ser, a Pasárgada de Manuel Bandeira.

Agora, leiamos o verbe “Pasárgada” com atenção:

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, desenvolve a pesquisa “O Averso da Ruína: a invenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-1954)”, sob orientação do prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr. Contato: felipe.alves.paulo@gmail.com

(Não confundir com a cidade fundada por Ciro, o Grande, nas montanhas do Sul da Pérsia, para lá passar os verões). Cidade de localização incerta, mas certamente provida de praias tanto marítimas como fluviais. Possui clima ameno, favorável a prática de esportes como ginástica, o ciclismo e natação. Situada em um reino bastante liberal, dispõe de um processo seguro de impedir a concepção, prostitutas bonitas e acesso fácil a drogas como a cocaína e a morfina. É indicada para pessoas enfermas e depressivas. Para gozar plenamente dos prazeres de Pasárgada, recomenda-se que o viajante faça amizade com o rei. (MANGUEL; GUADALUPPI, 2003, p. 331)

Cotejando a descrição de Manguel e Guadaluppi com o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, veremos que o verbete dificilmente poderia ser mais preciso. A ironia da descrição nasce de uma estratégia narrativa bem determinada: a partir dos versos do poema, os autores do dicionário descrevem este lugar ficcional à maneira de uma cidade qualquer, dando a um lugar imaginário a materialidade de que, supostamente, ele é desprovido. O padrão da descrição lembra o de um atlas: localização (incerta), clima (ameno), país (indeterminado, porém bastante liberal), além de informações que particularizam o lugar descrito tal como inferidos de suas fontes (no caso, o livro de poemas *Libertinagem*, de 1930; e o *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, ambos de Manuel Bandeira). Alberto Manguel parece ter aprendido com Jorge Luis Borges - para quem leu os livros mais diversos em voz alta durante anos - a brincar com as imagens que os homens criam ao longo do tempo, dando concretude às abstrações e imagens do fantástico e do imaginário. A novidade do *Dicionário* de Manguel parece estar em uma tentativa de dar corporeidade a uma geografia do imaginário dos homens através das eras, com cada verbete apontando para lugares que mesmo desprovidos de matéria física ou de um referente no mundo real, residem no domínio do fantástico.

O verbete de Manguel e Guadaluppi para o *Dicionário* incorpora uma leitura muito corrente e longeva de Pasárgada: a terra para onde um poeta assombrado pela física e ladeado pela morte vai desfrutar de todos os prazeres que lhe são negados em vida. Um território do escapismo por excelência. É uma leitura muito parecida com esta que vai permitir, por exemplo, uma comparação do ato de leitura e de sua fuga do mundo à fuga para Pasárgada, como faz Augusto Meyer em 1947:

[O leitor ingênuo] quer divertir-se, esquecer as pequenas misérias da vida, vivendo outras vidas desencadeadas pelo bovarismo da leitura [...] A leitura, neste caso, será um anestésico dos complexos de humilhação e parece dizer, como o nosso poeta: “Vou-me embora pra Pasárgada / Aqui eu não sou feliz” (MEYER, 1947, p. 12).

Trata-se, enfim, de uma leitura de Pasárgada que consolida-se ao longo do tempo e faz com que este território se torne inseparável de seu autor. Bandeira parece assumir de vez o epíteto de “O poeta de Pasárgada” em 1951, quando começa a publicar colunas autobiográficas no *Jornal de Letras* intituladas de “Itinerário de Pasárgada” - posteriormente coligidas em livro em 1954 -, dando a entender que entende sua autobiografia tanto como a biografia de um fazer poético (o seu), mas também enquanto trajetória deste território imaginário.

A despeito da força com que ela se coloca quase sempre que se fala neste recanto da imaginação, se realizamos uma leitura visando o sentido intentado do poema - isto é, o sentido que lhe é imputado pelo autor -, veremos que uma parte do sentido do poema muito cara ao poeta desaparece em várias das leituras posteriores que dele são feitas: seja por ter sido esquecida ou por estar implícita ao poema, poucas vezes se fala nela. É dessa fração de sentido perdida no tempo que iremos tratar neste artigo, no sentido que Jean Starobinski (2011) atribui à interpretação literária: um ato de conhecimento que assegura a passagem de um objeto (*interpres*), uma travessia temporal que visa garantir tanto a sua integridade quanto um acréscimo das contribuições da atividade interpretativa. Com isso, não quero dizer que a leitura de Pasárgada como espaço da evasão, feita durante tanto tempo, esteja de alguma forma equivocada. Quero apenas levantar uma hipótese (prova-la excederia os limites deste pequeno artigo) de que uma parte do *sentido intentado*¹ pelo autor àquele que viria a ser o seu poema mais famoso parece ter sido deixada de lado: aquela em que Pasárgada se revela, se não um poema de memória, um *negativo da*

¹ Por “sentido intentado”, compreendo, como Antoine Compagnon (2001) o *sentido* como “aquilo que o texto quer dizer”, ou seja, o que permanece estável em sua interpretação; enquanto a *significação*, por sua vez, designa “o valor que tem um texto”, ou seja, aquilo que muda na apreciação do texto para seus intérpretes. Não se trata de legitimar a intenção como único critério de validade da obra, e sim de reabilitá-la enquanto parâmetro de análise do texto, partindo de um *refinamento* do conceito de intenção que procura dar conta da capacidade das obras de arte de transcender à primeira intenção atribuída por seus autores e assumir sucessivas significações em diferentes épocas. Desta forma, considerar “sentido” e “significação” como um par de categorias que tanto reconhecem a intenção do autor como critério de interpretação como permite mostrar que se sobrepõem a uma obra outras intenções que não as do autor, o que também não implica em levar esta distinção a um extremo, mas de repensar o que entendemos por “intencionalidade” em uma obra, já que tendemos a associar texto e intenção autoral. Aqui, partimos do preceito de Compagnon que “a intenção do autor não implica em uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance” (COMPAGNON, 2001, p. 92), tendo como objetivo desta interpretação não aventar uma intenção que trata todas as possibilidades de sentido como sendo planejadas pelo autor, mas levantar uma hipótese sobre parte do sentido intentado pelo autor em seu poema. Sobre a discussão de (não) intencionalidade na literatura, ver: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

memória. Se Eduardo Coelho (2009, p. 27) aponta que “em ‘Evocação do Recife’ o poeta concentrou algumas brincadeiras de sua infância e nos revela uma Pasárgada vivida e preservada, como fonte de estímulos, na memória”, podemos dizer que nosso percurso aqui é o de tentar seguir o caminho inverso: perguntar-se sobre como Pasárgada traz consigo as brincadeiras de uma infância reconquistada pela rememoração poética e nos revela um Recife de memórias que o poeta tenta, de forma obstinada, recuperar. Para fazê-lo, é preciso perguntar sobre as formas de lembrar que estão em jogo na poesia de Manuel Bandeira (em particular, em sua obra poética dos anos 20 e 30).

ISTO PODE SER CHAMADO DE MNEMOTÉCNICA?

Voltemos à definição antiga de “arte da memória”, examinada por Frances Yates em seu clássico de mesmo nome. Na Retórica a Herênio (*Ad Herennium*) - o principal manual de retórica que nos foi deixado pelos antigos - dois tipos de memória são distinguidos: a *memória natural*, “aquela inserida em nossas mentes, que nasce ao mesmo tempo que o pensamento” e a memória artificial, “reforçada e consolidada pelo treinamento” (YATES, 2007, p. 21), e é desta que o *Ad Herennium* se ocupa ao estipular alguns de seus fundamentos. Yates aponta que os princípios da mnemotécnica encontram-se ligados, desde os tempos de Simônides, à impressão de lugares (*loci*) na memória nos quais seriam guardadas imagens ativas (*imagines agentes*), reavivadas conforme o percurso daquele que lembra. É fazendo as *imagines* (imagens, signos distintivos do objeto de recordação) habitar os *loci* (lugares apreensíveis pela memória) para depois percorrê-los em sequência o procedimento básico da *mnemotécnica*, uma ferramenta mental que permitiria a um orador, por exemplo, memorizar um discurso inteiro a ser proferido em praça pública, embora Yates note que a memória artificial “seria usada não somente para memorizar discursos, mas para guardar na memória uma massa de material que pode ser consultada quando se desejar” (YATES, 2007, p. 29). A relação entre imagens e lugares se encontra, portanto, na *base* das tecnologias de rememoração do ocidente.

Assim, de Simônides a Lacan, uma estrutura parece prevalecer: a da memória enquanto *imagemtexto*², “um sistema de código duplo para armazenamento e recuperação

² Como nota W. T. J. Mitchell (2009), poderia objetar-se, que, além do anacronismo, falar no uso de uma memória artificial não pareceria adequado a este contexto já que pressupõe-se por “arte da memória” um conjunto de técnicas desenvolvidas para auxiliar em uma interpretação verbal pública, enquanto o

mental que se pode utilizar para recordar qualquer sequência de coisas, de histórias a discursos ou listas de quadrúpedes” (MITCHELL, 2009, p. 171) que lida não apenas com a *narrativa* (enquanto sequência temporal de acontecimentos), mas também com a *descrição* (enquanto detenção do movimento temporal da narrativa para estendê-la ao espaço), procedimentos separados por uma fronteira sutil e que sempre estão em uma delicada relação de forças:

A memória é uma tecnologia para ganhar liberdade de movimento na temporalidade subjetiva da consciência e na temporalidade objetiva da performance discursiva, assim como um controle sobre estas. Não ter memória é ser um escravo do tempo, ficar limitado ao espaço; *ter memória é utilizar o espaço como um instrumento para o controle do tempo e da linguagem* (MITCHELL, 2009, p. 172, grifo nosso)

Pensar a memória como *imagemtexto* parece elucidativo por permitir visualizar com alguma clareza um dos procedimentos empregados por Bandeira em alguns de seus poemas, notadamente em “Evocação do Recife” e “Vou-me embora pra Pasárgada”: em Bandeira, ela parece ser um mecanismo para controlar o tempo e a linguagem – ou, pelo menos, orientar-se neles - que muitas vezes envolve a criação de lugares nos quais o poeta toma posse das imagens de seu passado, quase sempre as imagens de sua *infância*, que anunciam a “vida que poderia ter sido e não foi”. Uma mnemotécnica singular, em que as lembranças permanecem “íntactas, suspensas no ar”, como o quarto do poeta na Última Canção do Beco.

Vejamos agora as estrofes iniciais de “Evocação do Recife”:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada

sentido moderno de memória é frequentemente concebido enquanto uma “faculdade natural” ou como um aspecto de uma consciência privada parece estar mais próxima da psicologia do que da retórica. No entanto, sucede que a memória, tal como fora definida pela retórica clássica, é concebida como uma *tecnologia específica*, um procedimento semiótico que “adota a forma de uma dialética entre as mesmas modalidades (o espaço e o tempo), os mesmos canais sensoriais (o visual e o aural), os mesmos códigos (a imagem e a palavra) que subjazem a fronteira narração / descrição (MITCHELL, 2009, p. 170).

Recife da minha infância

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

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz

Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos,

[namoros, risadas

A gente brincava no meio da rua

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa

Terá morrido em botão...)

Na primeira estrofe, o poeta prepara o terreno em que pretende alocar as imagens de sua infância ao renunciar às imagens do Recife produzidas pela tradição bacharelesca e romântica do século XIX. Como aponta Raimundo Arrais (2006), é dizendo não à “Veneza Americana transportada, boiante sobre as águas” de Gonçalves Dias, a cidade dos cartões postais em que reina a harmonia entre natureza e arte; à “Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais”, ao “Recife dos Mascates” ou a outras imagens guardadas pela tradição pictórica e historiográfica, e até mesmo ao “Recife das Revoluções Libertárias” promovida pelos institutos dedicados à escrita da história local. Abrindo mão das imagens do Recife promovidas pela história e pela literatura, o poeta procede declaradamente em um exercício de memória: é o Recife de sua infância que ele quer recobrar, despindo suas reminiscências e seu verso de toda a fraseologia empolada dos bacharéis.

O Recife de Bandeira é menos um *lugar* do que um *conjunto de lugares* onde a vida aconteceu. Começamos pela Rua da União: as brincadeiras com as crianças, a vidraça quebrada da casa de dona Aninha Viegas, Totônio Rodrigues, as interações familiares na calçada, todas elas parecem imagens de um universo infantil que habitam um lugar. O mesmo procedimento vai ser retomado com a Rua da Saudade, a Rua da

Aurora, o sertãozinho de Caxangá dos veraneios recifenses e novamente a Rua da União, por onde passavam os vendedores de frutas a entoar os pregões. É apenas no final do poema que o poeta revela o centro de seu Recife, em torno do qual todos estes outros lugares gravitam: a casa do avô. Os lugares revividos pela poesia em *Evocação do Recife* parecem *reter* as imagens que a eles estão atreladas, imagens que ao longo de toda uma vida vão acompanhar o poeta não apenas como a lembrança de uma paraíso perdido, mas como fonte de poesia. O Recife de Bandeira, assim como a Zora de Italo Calvino (1990, p. 19-20), “é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar [...]”, de modo que “entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória”. Mas o percurso feito pelo poeta é em vão, e não poderia ser diferente, pois “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu”. Lugares que abrigam imagens, percorridos em sequência por um poeta que deseja recordar: não é este, afinal de contas, um procedimento *mnemotécnico*? Não é recriando o *locus* de sua infância através da poesia que Bandeira se apodera das imagens dos anos de “inesgotável emoção”³ que viveu no Recife?

E quanto a Pasárgada? Talvez seja preciso começar pelo fim: na terceira edição do *Itinerário de Pasárgada* (1966)⁴, encontramos um pequeno prólogo com o sugestivo título de “Biografia de Pasárgada” servindo de adendo a uma das últimas edições do *Itinerário* que o poeta teve a oportunidade de ver ainda em vida. Nele, o poeta nos conta um pouco mais sobre os caminhos que o levaram até esta terra imaginária que viria ser um símbolo de toda a sua poesia:

Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do Pedro II a *Ciropédia* fiquei encantado com êsse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões. *A minha imaginação de adolescente começou a trabalhar e eu vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada.*

E o poeta segue:

Mais de vinte anos depois, num momento de profundo *cafard* e desânimo, saltou-me do subconsciente êste grito de evasão: “Vou-me

³ Sobre a infância do poeta no Recife, ver: BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada: de poetas e de poesia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

⁴ Texto disponível em: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem - Estrela da manhã*. Edição crítica. Organização Giulia Lanciani. Madrid: ALLCA XX, 1998, p. 493.

embora pra Pasárgada!?”. Imediatamente senti que era a célula de um poema. Peguei do lápis e do papel, mas o poema não veio. Não pensei mais nisso. Uns cinco anos mais tarde, o mesmo grito de evasão nas mesmas circunstâncias. Desta vez o poema saiu quase ao correr da pena. Se há belezas em “Vou-me embora pra Pasárgada”, elas não passam de acidentes. *Não construí o poema, ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: “E como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!” A êsse aspecto Pasárgada é “toda a vida que podia ter sido e que não foi”* (BANDEIRA, 1966, p. 7-8, grifos nossos)

Na “Biografia de Pasárgada”, como acabamos de ler, Bandeira define a elaboração do poema “Vou-me embora pra Pasárgada” como uma construção subconsciente que justapõe reminiscências da infância (“as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc”) com as imagens de uma vida que poderia ter sido e não foi, roubada pela tísica e pela pobreza. Se Bandeira parece suspender o tempo para recuperar as imagens de um éden perdido em Evocação do Recife – afinal, trata-se de um conjunto de reminiscências esparsas, feitas à maneira de *flashbacks* e unidas em um único grande local -, em Pasárgada o tempo é igualmente suspenso para mostrar um paraíso reconquistado, em que as imagens da infância parecem se misturar àquelas da vida que poderiam ter sido e não foi em um lugar ucrônico criado pelo poeta. Neste sentido, não surpreende que “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Evocação do Recife” tenham sido escritos no mesmo período, e, talvez, pensa-los como “poemas gêmeos” ou como os dois lados de uma mesma moeda (como apontou Coelho) não pareça uma proposição surreal.

Agora, vejamos este trecho de “Vou-me embora pra Pasárgada” um pouco mais de perto:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada
Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura

De tal modo inconsequente
[...]

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Nos primeiros versos (feitos em redondilha menor), o poeta anuncia sua partida para Pasárgada – lugar desconhecido, a princípio – e determina novamente um *lugar* (desta vez, puramente ficcional). Após definir Pasárgada enquanto uma utopia onde os desejos mais contidos e mais impossíveis se tornam verdade num estalar de dedos nas duas primeiras estrofes, Bandeira começa um processo de justaposição de imagens: dentre elas, encontramos entrelaçadas tanto as imagens da infância e da vida que poderiam ter sido e não foi de forma quase indissolúvel: montar em burro brabo, subir no pau de sebo (brincadeiras típicas de festa junina), banhos de mar e até mesmo uma mãe-d'água que conta histórias como Rosa, sua ama seca e uma das personagens da “mitologia de sua infância”⁵. Na ida do poeta a Pasárgada, estaria em operação o mesmo procedimento de recordação utilizado em *Evocação do Recife*, a apreensão das imagens da infância pela recriação dos espaços na poesia? Difícil dizer. Ambos os poemas parecem remeter a um processo de *especialização* das imagens, embora o resultado de ambas possuam diferenças que devem ser analisadas com cuidado. No entanto, me parece claro que “*Evocação do Recife*” e “*Vou-me Embora pra Pasárgada*” estão ligadas pelas imagens de uma mesma infância, situada à distância, que serve de matéria prima para a criação destes espaços poéticos em Bandeira.

⁵ Ver: *Itinerário de Pasárgada*, p. 12

Então, seria a Pasárgada de Bandeira uma espécie de “negativo da memória”, em que as imagens da infância são vistas com as cores invertidas do mesmo Recife que queria recobrar? A hipótese me parece plausível, mas muito ainda está por descobrir. No entanto, espero ter deslindado alguns dos caminhos pelos quais podemos ver Pasárgada, se não como um poema de memória em um sentido estrito, como uma rememoração às avessas. Afinal de contas, não nos conta o poeta, na “Biografia de Pasárgada” que lemos há pouco, que é de suas próprias reminiscências que ela se constrói?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAIS, Raimundo. *A Capital da Saudade: desconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada: de poetas e de poesia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

_____. *Libertinagem - Estrela da manhã*. Edição crítica. Organização Giulia Lanciani. Madrid: ALLCA XX, 1998, p. 493.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Eduardo dos Santos. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*. 2009. 219 fls. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – IFCS, UFRJ – Rio de Janeiro, Março de 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MEYER, Augusto. Do autor. In: _____. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la Imagen*. Trad. Yaíza Hernandez Velazquez. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

STAROBINSKI, Jean. La littérature, le texte et l'interprète. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *Faire de l'histoire: nouveaux approches, nouveaux problèmes, nouveaux objets*. Paris: Gallimard, 2011.

YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Trad. Flávia Blancher. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.