

## REALISMO E NATUREZA MORTA EM “BOI MORTO”, DE MANUEL BANDEIRA

Ana Laura dos Reis CORRÊA<sup>3</sup>

### RESUMO

Este texto pretende ler o poema “Boi morto”, de Manuel Bandeira, como uma forma estética realista, isto é, como reflexo artístico do que existe. Considerar o texto poético como um reflexo, implica em aceitar que ele mantém relações estreitas com a realidade de onde partiu; entretanto, trata-se de um tipo específico de reflexo, o artístico; o que demanda também a compreensão de que os elementos que conectam o texto literário ao seu mundo de origem se constituem como forma mediada de representação da realidade, nunca como cópia ou como imitação imediata do mundo. Assim, o texto é reflexo de algo que existe a despeito da consciência humana, mas, ao mesmo tempo, é também prova viva da marca que o homem imprime no que existe para além dele mesmo. No interior do texto literário, portanto, toma forma (estética) a relação dialética, histórica e ontológica entre objeto e sujeito, entre mundo natural e mundo humano, como realidades específicas que, no entanto, caminham uma em direção a outra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo artístico; lirismo; dialética sujeito-objeto; reflexo estético e natureza morta; “Boi morto”.

“Sólo verbalmente es paradójica la tesis de que una conformación autenticamente poética de la primavera o del invierno indica la posición del poeta respecto de las corrientes y las luchas verdaderamente grandes de su época” (Lukács, 1965a: 331).

O texto literário éo reflexo antropomorfizado do mundo. O reflexo artístico é, para além da imitação, o mundo tocado pelas mãos do homem, o mundo dos homens, não como documento, mas como forma reorganizada pela linguagem transfiguradora da

---

3UnB, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, CEP: 70910-900, Brasília, DF, Brasil, [analaura@unb.br](mailto:analaura@unb.br)

poesia íntima da vida humana; trata-se da consciência do homem a respeito de si mesmo no mundo; nesse sentido é que o texto estético é realista. A própria ontologia do texto literário, seu modo de ser, o impede de ser o mundo natural separado do humano e o impele a ser um mundo criado pelo trabalho humano, pelo trabalho estético realizado pelo poeta.

Já Aristóteles (1966), na *Poética*, afirmava que a mimese é a imitação da natureza das ações humanas, isto é, do mundo humano. O caráter mimético da arte se irradiaria, portanto, não exatamente da reprodução imediata da realidade, mas da possibilidade de o poeta criar um mundo textual em que as relações do homem com a natureza, com ele mesmo e com os outros homens estivessem representadas no texto a partir das ações dos personagens, de seu modo de reagir diante daquilo que se lhes apresenta no interior do mundo do texto. Por essa razão, o mito (ou a ação) não está inteiramente condicionado à imitação daquilo que de fato acontece, mas se expande para o terreno do que poderia acontecer, que se torna crível e vivo desde que os acontecimentos poéticos e as ações do personagem no interior deles sejam articulados por uma lei interna ao texto poético, organizados pela lógica da verossimilhança e da necessidade. Essa lógica interna, regida pelo poético, determina o que é necessário para que o mundo do texto se apresente como possível, mesmo quando se trata da narrativa poética de uma ação impossível. Assim, a necessidade se apresenta como elemento ao mesmo tempo externo (matéria social a ser representada artisticamente) e interno (a forma adequada ao conteúdo social a ser representado) ao texto artístico que submete o mundo externo à organização estruturante do interior da arte. Isso sinaliza para o fato de que, como mais tarde se clarifica, o caráter mimético da arte se realiza em região mais profunda e orgânica do texto poético, sua superfície é aparência de uma essência profundamente humana que está na vida e na história e se internaliza na forma literária como ação artística e não como mera descrição do que acontece na camada imediata da vida.

A mimese é a representação artística das ações humanas e isto lhe confere a tarefa de captar o mundo vivido, isto é, em movimento (em ação), sempre para além do que pode ser captado pelas relações de causa e efeito, sempre para além da descrição de algo fixo, estático, imobilizado. Por essa razão, tempo e espaço se apresentam no texto artístico como estruturas estéticas em conexão profunda, indissociáveis, e, dessa forma, antropomorfizadas. Não se trata do tempo ou do espaço entendidos como conceitos isolados, independentes da ação humana, tal qual a ciência os encara, mas de uma

materialidade processual que se configura constantemente pela ação do homem no mundo frente à barreira natural que a natureza lhe impõe. Assim, em um texto literário, na construção do tempo e do espaço se condensam passado, presente e futuro na vida dos personagens como amplificação da história em movimento da humanidade inteira. O realismo, ou a mimese, seria, então, essa internalização homogênea e intensiva, na estrutura literária, das ações humanas no curso heterogêneo e extensivo da história dos homens.

O realismo se define como representação das ações humanas no tempo e no espaço em construção no fluxo de uma história não linear reduzida à estrutura estética para, assim, amplificar, na ação de um personagem, a totalidade das ações humanas. Sendo assim, centrado na ação dos personagens em relação ao tempo e ao espaço, seria o realismo uma realização formal evidente na narrativa, mas, por outro lado, impossível à lírica? Em que sentido o lirismo produz-se como reflexo artístico? De que modo um poema lírico é realista? Procuraremos enfrentar essas questões na leitura de “Boi morto”:

BOI MORTO

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.

Árvores da paisagem calma,  
Convosco – altas, tão marginais! –  
Fica a alma, a atônita alma,  
Atônita para jamais.  
Que o corpo, esse vai com o boi morto.

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi descomedido,  
Boi espantosamente, boi  
Morto, sem forma ou sentido  
Ou significado. O que foi

Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

(Bandeira, 2009: 158)

## **1. Atividade lírica e memória do vivido em “Boi morto”**

“Boi morto” é parte do livro *Opus 10*, de Manuel Bandeira, publicado em 1952. É um poema da maturidade do poeta, que, nesse momento, já contava 66 anos. Mas “Boi morto” é também um poema que, como tantos outros do conjunto da obra de Bandeira, evoca a infância no Recife, condensada em imagens, especialmente a do boi morto arrastado pelas águas da enchente. Esse acontecimento vivido na infância se refere muito claramente à relação entre os homens (a família do poeta, ele mesmo ainda criança, as pessoas que compunham aquela realidade) e a natureza (a enchente das águas do rio Capibaribe e o boi). Como fato, foi retomado literariamente pelo escritor em vários textos de gêneros diferentes, antes e depois da concepção de “Boi morto”: no poema “Evocação ao Recife”, de *Libertinagem*, em 1930; no relato memorialístico *Itinerário de Pasárgada*, de 1954; na crônica “Cheia! As cheias!”, de 1960. Essa referência, explícita nos textos citados e implícita em tantos outros momentos da obra de Bandeira, fez desse acontecimento autobiográfico um tema recorrente, ora atado à lembrança que pode ser recuperada e contada, ora, afrouxando o laço com o episódio vivido, aumentado no tom “descomedido” de “Boi morto”.

O percurso diversificado na obra de Bandeira da memória desse episódio vivido testemunha o seu impacto na vida do menino e destaca o fato vivido como elemento significativo na sua formação como homem e como poeta. Mas as modulações de tom no reaparecimento do episódio vivido, entre o autobiográfico e o transfigurado, dão conta de algo mais: o problema do realismo na lírica. Aparentemente, o escritor está mais próximo da realidade ou da verdade do fato, quando opta pela prosa memorialística, enquanto a transfiguração poética do fato parece tomar distância e saltar para um mundo muito mais amplo que o da infância do poeta, sem, no entanto, se desligar totalmente do ponto de partida que apoia o gesto poético, este sim, a alavanca para alçar a singularidade do fato à dimensão espantosamente universalizada que

adquire em “Boi morto”. Logo, este poema de Bandeira de que agora nos ocupamos é e não é autobiográfico. Em “Boi morto”, é possível perceber de que maneira a atividade lírica transporta o vivido ou sentido pelo poeta, em última instância o biográfico ou o singular ou o cotidiano, para outra esfera, a da arte.

Sendo assim, no interior do poema “Boi morto”, estão o núcleo original do vivido e, ao mesmo tempo, a sua dilatação em imagem universal, não mais apenas relativa ao acontecimento em si, mas amplificada na dimensão mais funda da subjetividade estética. O gesto poético, a atividade lírica, submete o vivido à lei interna que vai compondo o poema, que, neste caso, como veremos adiante, parece ser a do ritmo dos versos. Importa ressaltar agora que a vida do menino, o vivido, não mais conformado em memorialística, crônica ou mesmo evocação, permanece, subjacentemente, em “Boi morto”, mas, modulado pela atividade lírica do poeta, faz crescer e avultar o que antes era circunstância singular, vivência infantil, mundo familiar, para chegar ao canto lírico, a uma melodia mais grave e universal, amadurecida, mundificada. Entre o singular do vivido e o tom universalizante da lírica, erige-se o mundo particular do poema, onde se articulam, se movem e se tocam o que foi e o que será.

Nessa conformação que se ergue para mediar a relação entre o singular e o universal, é nela que reside, talvez, o realismo da lírica, como um particular que alcança o típico, isto é, o nervo vivo da vida, que não é apenas o fato vivido, nem estritamente a sua elevação à universal, mas, antes, a conexão entre ambos. O particular que se erige no poema não se restringe ao singular do vivido, embora o inclua, nem tampouco se encastela no universal, ainda que ele seja, aparentemente, o efeito estético final. Dessa forma, o particular é a relação entre o singular e o universal, posta em ação na dança das palavras que compõem o mundo particular do poema. Antes de entrar nesse movimento ritmado, ainda que monocórdico, das palavras em relação umas com as outras, é preciso entender como o particular, essa conexão entre singular e universal, se apresenta na lírica, marcadamente subjetiva.

## **2. Mundo natural e subjetividade lírica**

Como já se disse, o episódio exterior internalizado poeticamente em “Boi morto” remete à relação entre homem e natureza: o menino e o rio Capibaribe. Ao ser

internalizado no mundo do poema, o mundo natural, objetivo, que existe de forma independente da consciência humana, é antropomorfizado, isto é, não mais se apresenta como objetividade isolada, que em si mesma nada tem de estético.

Na *Estética*, Lukács (1965a) faz uma grande discussão sobre beleza natural – “Problemas de la belleza natural” –, para afirmar que nas emanações sentimentais do homem frente à beleza natural, essa sensação de beleza não advém da natureza em si (objetividade extrema), nem tampouco da projeção dos sentimentos humanos na tela do mundo natural (subjetividade arbitrária), mas, antes, do metabolismo entre natureza e sociedade (dupla objetividade). Por um lado, – a primeira objetividade – são os atributos objetivos dos elementos da natureza que possibilitam sua inserção no metabolismo entre natureza e sociedade; por outro, – a segunda objetividade –

el qué y el como de sua elección – la constitución de lo que há de ser objeto de aquel metabolismo, (...) así como la decisión acerca de lo que va a permanecer fuera del conocimiento, lo que va a constituir simplemente um horizonte natural que puede ser incluso amenazador – dependen del nivel de evolución por las fuerzas productivas, o sea, de la estructura de la sociedad.  
(Lukács, 1965a: 316)

Assim, ao contrário do que prevalecia na concepção estética idealista, a beleza natural não pode resultar da relação imediata entre homem e natureza em si, pois, em toda concepção estética, é preciso chegar à universalidade e, portanto, o mundo natural deve ser apresentado em sua totalidade, ou seja, em sua dupla objetividade: a do metabolismo natureza e sociedade. O Ser-em-si da natureza reconhecido pela ciência e pela prática cotidiana (por exemplo, as cheias de um rio) permanece presente na verdade objetiva que resulta da relação mediada do homem com seu mundo imediato, isto é, a de que, quando a natureza é tomada como objeto isolado, desvinculado da vida humana, seu reflexo para os homens é desantropomorfizador e, assim, “aparece al sujeto de la vivencia como una falsedad” (Lukács, 1965a: 317). A inserção do mundo natural no mundo dos homens não apaga a objetividade primeira da natureza como Ser-em-si, independente do homem, mas produz uma nova objetividade que sublinha o movimento entre o mundo natural e as forças sociais humanas; o que implica em que o homem “no puede realmente ponerse en relación más que com la naturaleza objetivamente referida a él mismo”(Lukács, 1965a: 318).

A negação dessa dupla objetividade ou a sua separação metodológica em campos desassociados (natureza/sociedade) produz um reflexo desantropomorfizado da vida e rechaça a possibilidade de alcançar qualquer perspectiva artística de totalidade da

existência, que supõe sempre a dupla objetividade do metabolismo entre natureza e sociedade. Essa divisão é crescente e avassaladora na complexidade da sociedade capitalista que se volta na direção de uma nova ameaça: a da transformação de todas as coisas em natureza morta; problema que assombra o poema “Boi morto”, conforme veremos ao final.

Pensando o problema dessa dupla objetividade na arte, Lukács afirma que a arte reúne os sentimentos humanos e os objetos circundantes e os insere na elaboração de um reflexo estético da realidade total, submetendo tudo isso aos princípios estéticos que formam o gênero escolhido pelo escritor. Assim, vivências humanas da natureza que, em sua origem, nada tiveram a ver com o estético, produzem efeito estético quando conformadas artisticamente. Em “Boi morto”, o episódio das cheias que arrastam o boi morto, vivenciado pelo poeta na infância, que, naquele momento, em si mesmo, nada carregava de estético, recebe uma conformação artística, e tanto o sujeito da vivência quanto a vivência mesma são convertidos em objeto estético, portanto, “el receptor se encuentra no com la naturaleza misma, sino con la evocación artísticamente conformada de una vivencia de la naturaleza”(Lukács, 1965a: 327). A natureza, as turvas águas de enchente, o boi morto, as árvores altas e mesmo a posição do eu lírico no poema (Me sinto a meio submergido / dividido subdividido), tudo isso se condensa no mundo do poema. A significação biográfica e fenomênica da enchente em sua singularidade é subordinada ao contexto vital configurado no poema. Sendo assim, o episódio já não ocupa lugar privilegiado e desatado do todo do poema, mas é trabalhado artisticamente de modo a fundir-se à constelação de elementos que formam o poema: “la universalidad del arte se manifiesta precisamente em el hecho de que en él pueden fundirse todos los fenómenos de la vida humana, em el reflejo estético de la totalidad de esta”(Lukács, 1965a: 327).

Embora o boi morto arrastado pela enchente se torne cada vez mais crescente no corpo do poema, até parecer ser todo ele, isto é, ser o próprio poema, seu agigantamento não advém diretamente da natureza, da força das águas da enchente, mas resulta do fluxo estético que corre pelos versos do poema que, claramente (basta ver que a primeira palavra do poema é o comparativo “como”), converte e conforma artisticamente a natureza, dobrando a força das águas da enchente à potência estética do curso do ritmo que configura o poema, na condensação de conexões vitais que explodem no poema, inclusive atribuindo uma figuração selvagem ao domesticado.

Pode-se dizer, então, que “Boi morto” nasce de uma situação objetiva – a vivência das cheias do Capibaribe pelo poeta na infância –, mas essa situação objetiva é submetida à subjetividade lírica: “las relaciones de los objetos y sus vinculaciones no están determinadas por la objetividad misma, sino precisamente por la subjetividad para expresar cuyo estado e cuyo movimiento momentáneos nació el poema”(Lukács, 1965a: 328). Mas, se é assim, se na lírica a fusão indissolúvel entre externo (a situação objetiva vivida) e interno (o que dessa situação restou de mais significativo para a alma do sujeito que a viveu) resulta da subjetividade, como motor último ou como centro sensivelmente poético da obra, de que maneira o poema pode alcançar a totalidade, ou seja, pode inserir a dupla objetividade do metabolismo natureza e sociedade? Em suma, como um poema lírico pode ser realista?

Na medida em que “la forma lírica nace del reflejo sintetizador de las interacciones entre el hombre entero de la cotidianidad y el ámbito vital que suscita em él la vivencia actual del momento”(Lukács, 1965a: 331). Ou seja, na lírica, o sujeito poético é uma síntese entre criador e criado, ativo e passivo, momentâneo e duradouro, por isso trata-se de uma particularidade em gênese ou de *natura naturans* (Lukács, 2009). Na subjetividade lírica se configura o particular, conforme já dito, e é nesse particular que se apresenta o sujeito lírico como elemento típico, que se refere “al comportamiento subjetivo del hombre” em geral, mas não como uma abstração generalizante, pois “el mundo conformado del poema hace visibles la subjetividad privada situada em la realidad que sirve de modelo y la relación de esa subjetividad com el género humano”(Lukács, 1965a: 331), isto inclui, no interior do sujeito poético, as relações com as formas objetivas, históricas e sociais, isto é, o metabolismo natureza e sociedade.

Em “Boi morto”, como se configura esse metabolismo? Para compreendê-lo, é preciso acompanhar o ritmo do poema que vai gerando a cada estrofe, de forma estruturalmente crescente, o reflexo artístico da realidade “entre os destroços do presente”. Antes, porém, é preciso, para fechar este tópico, ressaltar algo que mais tarde será significativo para compreender de que maneira o metabolismo natureza e sociedade se configura artisticamente no poema. O mundo natural em “Boi morto” não se conforma como beleza natural, ou pelo menos não é a beleza das árvores da paisagem calma que prevalece como forma sintetizadora no poema, mas sim a imagem hiperbólica do boi morto: algo que fica fora do conhecimento, algo que pode ser inclusive ameaçador?

### 3. A dança das palavras em “Boi morto”: o ritmo e o metabolismo interno do poema

Ao analisar o poema “Boi morto”, Arrigucci Jr. (1990) afirma que os elementos poéticos que transfiguram o motivo tirado do espaço da memória compõem uma “dança das palavras”. A partir dessa perspectiva do movimento interno das palavras no poema, o crítico faz uma acurada análise do ritmo dos versos. Dessa análise detalhada convém retomar, para o que queremos ressaltar aqui, o quanto os versos octossílabos articulam as palavras em uma cadência própria, plena de significado poético que ancora a fatura das imagens e a organização das estrofes em três quintetos arrematados sempre pelo mesmo verso, ditado em ritmo monocórdico: “Boi morto, boi morto, boi morto”.

A música dos versos orchestra a dança das palavras, das imagens poéticas, acentuando nuances que, consteladas, vão compondo o mundo do poema. O ritmo compõe uma cena, entrelaçando o tom à visão de um quadro vivo, não descritivo, mas móvel (cinematográfico, no dizer de Arrigucci Jr.): o ritmo dos versos recria a imagem das águas do rio subindo e arrastando consigo o que pode ser levado – o eu lírico, o corpo, o boi morto, que se misturam sob a figura da comparação que abre o poema: “Como em turvas águas de enchente”. Entretanto, não se trata de uma recriação descritiva, ela não se esgota na reprodução do movimento natural das cheias, mas, ao contrário, captura esteticamente a força natural do rio para dobrá-la ao curso imposto pelo ritmo poético.

O ritmo, pensamos, gera o metabolismo próprio do poema, que internaliza em si o metabolismo natureza e sociedade. Nesse metabolismo interno há a crescente prevalência do “o” fechado, que marca o ritmo do refrão – “Boi morto, boi morto, boi morto” –, e vai se avolumando pouco a pouco nas estrofes até se tornar predominante no último quinteto:

Boi morto, boi descomedido,  
Boi espantosamente, boi  
Morto, sem forma ou sentido  
Que significado. O que foi  
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Essa predominância gradativa se compõe no contraste com as vogais “e”, predominante na primeira estrofe, e com a vogal “a” que vigora no segundo quinteto:

Como em turvas águas deenchente,  
Me sinto a meio submergido

Entre destroços do presente

Dividido, subdividido,

Onde rola, enorme, o boi morto,

(...)

Árvores da paisagem calma.

Convosco – altas, tão marginais! –

Ficaaalma, aatônitaaaalma.

Atônita para jamais.

Que o corpo, esse vai com o boi morto.

Na primeira estrofe, a vogal “e”, nasalizada, reforça a imagem da condição do momento do eu lírico na atualidade do mundo do poema, que se sobrepõe ao passado vivido, arrastando-o para configurá-lo como um dos destroços do presente. Não é do passado apenas que se fala, a ênfase na vogal “e”, contaminada pela nasalizante, submete o passado vivido à atividade lírica que se realiza como particularidade em gênese. O eu lírico “submergido”, “Dividido, subdividido”, formas imagéticas que se aprumam na repetição da vogal “i”, sintetiza o metabolismo do poema que pouco a pouco se configura como metabolismo às avessas, isto é, o do desenvolvimento da decomposição em natureza morta no interior da composição dos versos.

Na segunda estrofe, a prevalência da vogal “a” integra à paisagem sonora do canto lírico de *Opus 10* uma contraparte com tonalidade diversa: há o vocativo, o exclamativo, que introduzem uma “paisagem calma”. Ela, no entanto, se resiste não é arrastada pelo fluxo do ritmo do poema em direção ao último quinteto, não escapa do metabolismo interno da composição. As árvores não são um refúgio seguro, a alma que “fica”, enquanto o corpo vai com o boi morto, fica como presa do espanto: atônita para jamais.

Retomando a terceira e última estrofe, a prevalência do “o” fechado opera o cumprimento daquilo que se anunciava no refrão que liga as três estrofes – “Agora é boi morto”:

Boi morto, boi descomedido,

Boi espantosamente, boi

Morto, sem forma ou sentido

Que significado. Que foi

Ninguém sabe. Agora é boi morto,

No enjambement entre os versos dois e três, as palavras se entrelaçam de tal forma pelo ritmo acidentado do poema, que tropeçam umas nas outras, se decompõem para no contato entre elas formular algo novo que, há muito, já transfigurou o vivido. O

metabolismo do ritmo do poema, acumulando os versos uns sobre os outros na última estrofe, amontoa-os em fluxo crescente que dá volume hiperbólico ao boi morto. A última imagem do poema (boi morto) se reúne ao título que nomeia o texto produzido pelo poeta. O boi descomedido, boi espantosamente, não é descritivo, mas produto do metabolismo interno da composição poética, não mais estritamente referencial, o boi morto toma conta de todo o corpo do poema, e sem forma, sentido ou significado, ressoa como “boi morto, boi morto, boi morto”. Se, por um lado, o que foi ninguém sabe, agora é boi morto. Esse hermetismo da imagem, essa resistência ao sentido ou significado diz respeito ao próprio corpo do poema; o estético é corpo que, *natura naturans*, fala também de si mesmo para que seja possível, então, falar da história como um todo, aquela onde se ancora a própria história da fatura do poema.

Essa forma lírica, portanto, tem história, e essa história está também decomposta no poema ou, talvez, seria melhor dizer, submergida nele, condensada ou sintetizada no corpo do poema afogado no fluxo do metabolismo natureza e sociedade. O poema dá forma a uma experiência subjetiva profunda que reúne o passado e o agora, e que se expande do individual para o geral.

#### **4. O que foi ninguém sabe: a história submersa no poema**

Esse belo (e difícil) poema já tem ele mesmo uma história, problematizada por Wilson Flores (2011) no sentido de demonstrar que a fortuna crítica que liga, às vezes monoliticamente, a poesia de Bandeira a uma poética “menor”, da humildade, da cotidianidade, da banalidade, não se verifica em “Boi morto”, poema que “surge de reminiscências, mobiliza pulsões, culpas, recalques, emerge do trabalho intenso de forças profundas, pouco afeitas a visadas conciliatórias e características da literatura moderna, ao menos, desde Baudelaire” (Flores, 2011: 04.).

“Boi morto” foi publicado pela primeira vez em um suplemento dominical de 1951, e, desde então foi lido diversas vezes pela crítica literária. Sua aparição inicial provocou intensa polêmica, alimentada pelo seu autor, que, se divertindo com o dissenso na recepção do poema, comparado à pedra no caminho de Drummond, declarou que o nascimento do poema se deveu à audição de um disco arranhado em que o poema “Evocação ao Recife” travava e repetia indefinidamente a expressão “boi morto”.

A polêmica assinalava a dificuldade de classificar o poema: os acadêmicos julgaram-no insensato modernismo; os comunistas, excessivamente hermético, desligado da realidade; outros generalizaram para o todo do poema os destroços simbolistas ou parnasianos que ele, talvez, arrastasse consigo, no interior de seu fluxo poético; enfim, alguns viam “Boi morto” como elemento regressivo na corrente do nosso sistema literário, como uma redução meramente material do eu ao inorgânico.

Mas a história do poema é ainda mais antiga, pois quando há um sistema literário formado, o poeta não escreve mais sozinho, ele está inserido na corrente que liga um a um os poemas que formam nossa tradição lírica, e rola nesse fluxo, submergindo nele, engrossando a enchente.

A imagem central do poema – boi morto – já sintetiza em si um fluxo bastante intenso e contraditório. Boi não é um animal que constitua um motivo tradicionalmente lírico; não é um animal poético, como aqueles que engrossaram a corrente de nossa lírica: o sabiá, o cisne, os cavalos... O boi é um animal domesticado; folclórico; popular, longe do sublime. Tampouco é um animal urbano, mas uma imagem que evoca o campo. Não se trata, porém, de um animal que componha a atmosfera campestre do bucolismo arcádico, com suas ovelhas e pastores. Por outro lado, não traz em si a natureza vibrante do mundo natural na configuração vibrante dos românticos: lobos, serpentes, águias ou condor. Trata-se de um boi, e está morto.

O boi morto é, portanto, uma imagem do mundo natural que de domesticado e popular vai se transfigurando em forma selvagem e refinada pela composição do ritmo do poema, que se constitui também como tempo do poema, o seu agora. Nesse tempo se condensa o metabolismo natureza e sociedade, que no Brasil confluiu forças sociais e estéticas contraditórias: campo e cidade; local e universal; grandiosidade da natureza e atraso social.

Aquilo que já foi um dia rola submerso na enchente construída de forma refinada e trabalhada no ritmo do poema de Bandeira. A antiga grandiosidade da natureza local, como *locus amoenus* de paisagens calmas ou como tonalidade vibrante da enchente de cor local, está submersa em “Boi morto”, como destroços do presente, agora é boi morto.

A grandiosidade da terra, o empenho, o campo, a cidade, o atraso selvagem, o grito da matéria local domesticado em formas incharacterísticas, tudo isso está submerso onde rola enorme o boi morto. As forças sociais da formação de nossa literatura e dos dilemas frente a possibilidade e a impossibilidade de formação do nosso país como

nação dão influxo às águas que produzem o boi morto. A violência lírica que se amiudava nas formas que compensavam o atraso social se conforma como imagem descomedida e ameaçadora no “Boi morto”.

O dilaceramento do eu lírico, sua submersão, divisão e subdivisão sintetizam o dilema do poeta periférico, a quem já é possível produzir uma forma artística refinada com matéria prima decomposta. O fluxo, portanto, é local e universal e o problema que ele arma é enorme, descomedido.

## **5. Boi morto: realismo, natureza morta e o poeta no capitalismo**

Escrevendo acerca da história da obra de Manuel Bandeira, em *Estrela da vida inteira*, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza (1993) chamam a atenção para o fato de que “No plano das coisas vistas, esta maneira tende à natureza morta, isto é, à organização arbitrária de objetos tirados dos seus contextos naturais para formarem um contexto novo” (Candido; Melo e Souza, 1993: 15). A afirmação dos autores em relação à maneira de “natureza morta” da composição na poesia de Bandeira diz respeito, salvo engano, à técnica pictórica que ressalta o movimento que desloca os sentidos imediatos da realidade objetiva (“objetos tirados dos seus contextos naturais”) para que, desvestidos de seu sentido primeiro, sua aparência imediata, possam ser revestidos pelo trabalho poético, arbitrário na perspectiva de sua liberdade criativa, de um novo sentido (“para formarem um contexto novo”), uma segunda aparência, uma outra imediaticidade, que diverge da natural para alcançar a perspectiva social dessa naturalidade, que, em sentido histórico, já não pode ser, para o homem, outra que não seja a natureza humanizada, transformada pelo trabalho, pela ação humana (Marx, 2004).

Esse movimento, próprio do trabalho artístico, se configura efetivamente no poema “Boi morto”, que dá conformação artística a reminiscências do passado do poeta e a fatos efetivamente possíveis e vívidos, criando uma forma nova, a poética, capaz de conectar essa superfície do individual ou factual a camadas mais profundas, nem sempre acessíveis na cotidianidade. Nesse sentido, o poema, como afirma Flores (2011), não se circunscreve à poética do cotidiano, pois, a nosso ver, a articula ao fluxo contínuo da história sempre em movimento.

O que nos dizem essas camadas mais profundas, para as quais o poema nos traga, nos arrasta? Primeiramente, é possível reconhecer nelas, pela dissonância com a representação artística da beleza natural na tradição lírica, um elemento autorreferente, ligado ao próprio ofício do poeta no presente:

Como em turvas águas de enchente,  
Me sinto a meio submergido  
Entre destroços do presente  
Dividido, subdividido,  
Onde rola, enorme, o boi morto

O caráter dilacerado dos versos, em que o eu lírico se confessa submergido, dividido e subdividido, alcança com potência lírica uma área extensa: “Onde rola, enorme, o boi morto”. Onde? No mundo do poema, na vida do poeta, na história? A imagem feroz, definida plasticamente como “boi morto”, é decomposta ao longo do poema a ponto de chegar a uma indefinição: “sem forma ou sentido/Ou significado”. Indefinição que deforma esteticamente os limites imediatos do sentido natural da imagem até que ela se diferencie do original e se torne “boi descomedido, Boi espantosamente, boi”. Não é possível ao leitor reconhecer o boi como ele era originalmente: “O que foi/ Ninguém sabe”. Prevalece o espanto do que ele é agora, da forma em tempo presente: “Agora é boi morto/ Boi morto, boi morto, boi morto”.

O eco desse canto fúnebre ou elegíaco repete, em sonoridade, a extensão do espaço a que nos remete o poema. Esse espaço extenso, intensificado na forma (imagem e sonoridade poética) de “Boi morto”, inclui a subjetividade do poeta (a doença, a morte, o passado revisitado, o presente dilacerado), mas alcança também a dimensão da subjetividade estética, que articula o mundo natural à dinâmica da vida social. A conformação artística do “Boi morto” não se dá como alegoria, uma vez que o trabalho poético deixa turvas as águas, descomedidos os limites da imagem, indefinido o passado e fixado o presente – “Agora é boi morto”. Não é possível entrincheirar o sentido do poema na perspectiva da memória, do existencial ou do meramente factual. O enigma, que se assemelha ao da pedra no meio do caminho de Drummond, impossibilita a perspectiva alegórica, tragando o leitor para dentro do mundo do poema e intensificando a experiência de cisão e morte, em suas camadas mais profundas. O caráter cindido do eu lírico entre alma (“Convosco – altas, tão marginais! – Fica a alma, a atônita alma”) e corpo (“esse vai com o boi morto”) é uma contraposição dialética, porque forma um conjunto único em construção – o mundo do poema –, e se expressa na oposição entre o

fechamento no mundo próprio do poema (quando vigora a sonoridade fechada em “o”) e a possibilidade de abertura para além da enchente dos versos (quando vigora a sonoridade aberta em “a”): “Árvores da paisagem calma”. Como não é possível uma determinação efetiva do sentido da imagem do “Boi morto”, nem tão pouco contornar a concretude poética de sua imagem – “Agora é boi morto”, somos dirigidos pela hermenêutica interna dos versos no seu ritmo monocórdico, ao coração do poema, seu metabolismo interno, sua ontologia, seu modo de ser e se fazer poema: a tensão que se localiza no nó entre alma e corpo, entre forma e conteúdo, entre forma poética e matéria social, entre fenômeno e essência, entre singular e universal, ou seja, como reflexo estético realista em composição, em movimento, em *natura naturans*:

A realidade representada na lírica se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*; ao contrário, as formas da épica e do drama – também aqui com base na ação da dialética subjetiva – representam apenas, na realidade poeticamente refletida, a dialética objetiva de fenômeno e essência. O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, ou seja, em sua dinâmica objetivamente dialética, aparece-nos na lírica como *natura naturans*. (Lukács, 2009: 247).

Os dilemas do eu lírico são dilemas experimentados subjetivamente e alçados a dilemas estéticos, trata-se, portanto, de dilemas relativos à forma que o poeta dá à realidade sensível, à dialética objetiva de fenômeno e essência. Nesse sentido, seria interessante retomar a percepção de Candido; Melo e Souza (1993) acerca da tendência à “natureza morta”, em sentido pictórico, na obra de Bandeira, e associá-la à discussão de Lukács (1965b) a respeito da conformação artística em “Narrar ou descrever”.

Nesse estudo, Lukács também recuperadas artes figurativas o conceito de natureza morta para confrontar o método de composição narrativo e descritivo; escapando da mera oposição formal, demonstra as profundas relações de ambos a momentos determinados do desenvolvimento do capitalismo. O método narrativo condensa a tensão entre a perspectiva universal da história humana e a singularidade de um determinado momento histórico; no caso do romance realista clássico, como o de Balzac, por exemplo, trata-se do momento do capitalismo em que a sociedade burguesa está ainda se formando, se consolidando, atravessando crises diversas e “caminhos tortuosos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo” (Lukács, 1965b: 56), com seus avanços e suas contradições. O método descritivo, ao contrário, reproduz estaticamente a singularidade do momento determinado, imediato e

isolado – o capitalismo da burguesia em sua fase apologética<sup>4</sup>, já cristalizada e constituída, da qual os artistas, como Flaubert e Zola, se recusavam a participar e para qual buscavam uma forma estética nova, na qual a descrição passa de elemento secundário a principal. Assim, no método descritivo se revela “a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição”, que, “como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa” (Lukács, 1965b: 57). O método descritivo é, portanto, para além da mera descrição, um protesto diante da decadência da vida burguesa neste momento do capitalismo e, ao mesmo tempo, um efeito dessa própria circunstância histórica imediata. Envolto nesse paradoxo, mesmo o grande artista – como Flaubert ou Zola – tem imensas dificuldades para encontrar a forma estética que seja capaz de fazer a crítica da vida burguesa sem apresentá-la como forma acabada da vida dos homens e de sua história. Dessa forma, a arte, de efeito, torna-se também causa dessa decadência que os artistas tentam em vão combater reproduzindo o momento imediato como se fosse o todo da história. Assim, separando a arte da história, a descrição reduz a realidade a natureza morta: “Em lugar do novo homem aparecer como dominador das coisas, como pretendem tais romances, ele aparece como acessório delas, como elemento de uma natureza morta à qual são atribuídas dimensões monumentais” (Lukács, 1965b: 97).

Na imagem do “Boi morto”, tão discrepante do belo natural da tradição lírica, tão “descomedido” e “espantosamente, boi”, podemos reconhecer sem dúvida uma expressão da natureza morta. Essa imagem poética, como vimos, não se reduz a alegoria ou a uma referência imediata de um fato vivido, ela se expande e se fixa de maneira enigmática no presente do poema. Acompanhamos a sua formulação como reflexo estético do que existe, como composição artística de algo que o poeta experimenta em sua realidade sensível, na dialética entre a objetividade e a subjetividade, entre a natureza e a sociedade. Seria essa forma estética, como reflexo da dialética objetiva de fenômeno e essência, uma forma composta em chave descritiva e, portanto, não realista? Nela, a coisa (o boi morto), retirada de seu contexto natural, estenderia ao sujeito lírico (submergido, dividido, subdividido, cujo corpo vai com o boi morto) sua

---

<sup>4</sup>De acordo com Lukács, na segunda metade do século XIX, o capitalismo entra em uma nova fase, após as derrotas das revoluções de 1848, em que ficam evidentes os efeitos da decadência ideológica burguesa, agora em sua fase apologética, isto é, uma classe que permanece como dirigente, mas sem representatividade efetiva que lhe garanta a capacidade de atender a necessidade do historicamente novo, da superação das contradições e do avanço no progresso do gênero humano.

imobilidade e ininteligibilidade de natureza morta, transformando-o “em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta”? O ritmo monocórdico do refrão – “Boi morto, boi morto, boi morto” – acarretaria a monotonia compositiva da descrição que mimetiza a transformação “operadano homem real pelo capitalismo real?” (Lukács, 1965b: 86).

Bandeira, como todo grande poeta, está diante do dilema de dar forma poética e inteligível à realidade vivida, que cada vez mais se mostra hostil à poesia, cada vez mais ininteligível. Diante da complexidade e dos limites dessa realidade, em suas encruzilhadas históricas, o poeta busca a forma que esteja à altura dos desafios da realidade, assim, pensamos, pode ser compreendida a composição do “Boi morto” de Bandeira. O poema tanto reflete a ameaça de submersão do homem entre os destroços do presente, quanto, pela sua beleza melancólica, pelo seu ritmo que oscila tristemente entre o fechamento e a aberturadas vogais, reflete para o leitor a necessidade e a possibilidade de dobrar o curso da história, como o poema dobra e modela o passado biográfico, o factual, a subjetividade e a objetividade imediatas, tudo é desmedido, espantosamente modificado para atender à subjetividade estética, que só se realiza na conexão entre a singularidade e a universalidade, consideradas na dimensão da totalidade histórica.

O efeito sensível que o poema causa no leitor instiga-o a perceber que há algo definitivo na imagem, algo que é e ao mesmo tempo ultrapassa a natureza morta. É pelo trabalho artístico que a realidade imediata se transforma em um poema enigmático que desafia o leitor com a mesma força com que a realidade, como enigma, desafia o poeta. A realidade de Bandeira, seu chão histórico no momento da composição do poema, é a de um país periférico: o Brasil da segunda metade do século XX. Nesse momento, a história do país se confronta fortemente com vias opostas em relação ao seu destino: ou avançar na nacionalização da economia e na ampliação e consolidação do Estado, via defendida pelos trabalhadores e representantes da esquerda e por João Goulart, então ministro do trabalho de Getúlio Vargas; ou abrir a economia nacional ao capital estrangeiro e adotar medidas monetaristas para o controle das atividades econômicas e dos índices inflacionários, caminho defendido pelo empresariado nacional, pelos militares e por políticos liberais, como Carlos Lacerda, que por meio dos órgãos de imprensa acusava o governo de promover a “esquerdização” do Brasil e de praticar corrupção política. Essa encruzilhada histórica, como é possível experimentar no nosso presente, ainda não encontrou solução, isto é, para nós também, “Agora é boi morto”. O

poema permite ao leitor a experiência viva de nossa própria história, submergida nos versos e condensada na imagem do “Boi morto”, tão descomedido e informe que nele cabem nossas dores e contradições individuais e coletivas.

É evidente que a ligação íntima do poema com a história não está na superfície do texto, tampouco se quer afirmar aqui que as contradições históricas vigentes no momento de sua fatura, e agora reemergidas na vida imediata do Brasil de 2015, estavam no cálculo da arquitetura poética de Bandeira. Mas como responder ao enigma que o poema nos apresenta – o boi morto – sem considerar a nossa realidade em relação ao todo de nossa história, de nossa vida, aquela que “o que foi ninguém sabe”? A história, como turvas águas de enchente, invade sem pedir licença a subjetividade lírica e o mundo do poema, e nos faz encarar o “boi morto”.

O poema “Boi morto” é reflexo da história e das lutas de nosso tempo não porque fale delas abertamente, mas porque reflete para o leitor movimentos e formas em contradição: disputando o espaço do poema, onde rola, enorme, o boi morto, está tanto a força das turvas águas da enchente, que em seu movimento cego tudo arrasta e deixa a alma atônita; quanto a força daquilo que permanece na imagem das árvores da paisagem calma, que resistem, altas e duradouras, às margens dos destroços do presente. Assim se reflete no poema a dialética viva da história de cada um e de todos, entre a tumultuosa aparência e a permanência do essencial: a ação do homem na natureza e na sociedade, à procura da forma exata para dobrar as determinações naturais e para dar, como o fez Bandeira, forma poética às grandes contradições e lutas de seu tempo. Diante do poema o leitor compreende e se pergunta: Agora, ainda, é boi morto, até quando?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles. 1966. *A poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo.

Arrigucci Jr, Davi. 1990. “Entre destroços do presente”. In: *Humildade paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arrigucci Jr, Davi. 2000. “A beleza humilde e áspera”. In: *O cacto e as ruínas*. 2.ed. São Paulo: Editora 34.

Bandeira, Manuel. 2009. *Poesia completa e prosa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Candido, Antonio;Meloe Souza, Gilda. 1993.“Introdução”. In: Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Flores, Wilson. 2011. “Destroços e fragmentos: dilaceramento subjetivo em “Boi morto”, de Manuel Bandeira”. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba:UFPR. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0214-1.pdf>>. Acesso em: 29 de março de 2013.

Lukács, György.1965a.*Estética*. La peculiaridad de lo estético. Vol. 2. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo.

Lukács, György. 1965b. “Narrar ou descrever”. Tradução Giseh Vianna Konder. In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Lukács, György. 2009. “A característica mais geral do reflexo lírico”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução José Paulo Neto e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ.

Marx, Karl. 2004. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo.

