



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira

A poética de Manuel Bandeira: itinerário de um método

Rio de Janeiro

2021

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira

A poética de Manuel Bandeira: itinerário de um método



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutora, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B214 Pereira, Natasha Juliana Mascarenhas .
A poética de Manuel Bandeira : itinerário de um método /
Natasha Juliana Mascarenhas Pereira. – 2021.
150 f.

Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Crítica e interpretação -
Teses. 2. Prosa brasileira - Teses. 3. Bandeira, Manuel, 1886–1968 -
Autobiografia – Teses. 4. Crônicas brasileiras – Teses. 5. Ensaios
brasileiros – Teses. 6. Poemas brasileiros – Teses. I. Souza, Roberto
Acízelo Quelha de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira

A poética de Manuel Bandeira: itinerário de um método

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutora, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 06 de abril de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Célia de Moraes Rego Pedrosa
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcos Estêvão Gomes Pasche
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À minha família, por todo o apoio e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Roberto Acízelo, pela leitura criteriosa, pela disponibilidade e pela paciência com as minhas inseguranças ao longo de todos esses anos.

Aos professores Célia de Moraes Rego Pedrosa, Fátima Cristina Dias Rocha, Marcos Estêvão Gomes Pasche e Éverton Barbosa Correia, pelas reflexões levantadas na arguição, que me permitiram aprimorar meu texto e olhar para outras questões pertinentes ao tema escolhido. Ao professor Sérgio Nazar David, pelos apontamentos e por sua importante contribuição no exame de qualificação.

À professora de Teoria da Literatura Henriqueta Valladares, pelos valiosos ensinamentos durante a graduação e por semear nos alunos o interesse pela literatura que me fez seguir a pesquisa nessa área.

Aos professores da Uerj, instituição que me acolheu durante toda a minha formação acadêmica desde a graduação, por todo o aprendizado e pelo compartilhamento de experiências.

Ao amigo Manuel Ferreira da Costa, ex-professor de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II, que me fez adquirir o encanto pela poesia desde a infância.

Às amigas Milena Martins Moura e Samanta Samira, presentes que a Uerj me deu em momentos diferentes da vida, pelo carinho, pela ajuda, pelo incentivo.

A todos os amigos que, direta ou indiretamente, me auxiliaram ao longo desses anos de doutorado: Ericka Machado, Sharlenn Carvalho, Will Vaz, Pedro Chaves, Júlia Paccanaro Rosa, André Barbosa, Ana Carolina Sênos, Bruna Barcelos, Igor Martins, Mariana Laplace, Barbara Martins, Nathallia Guimarães, Fernanda Saraiva, Carlos Palácios, Leyliane Gomes, Pedro Boal, Clara Valle, Thiago Honório, Marcelle Carvalho, Tiago Medina. Muito obrigada pelas discussões teóricas, pelas conversas despretensiosas e também pelos momentos de divertimento, que me deram o suporte necessário para seguir em frente.

Aos colegas e ex-colegas de trabalho do Cefet/RJ Marilda Bottino, Mariana Sant'anna, Isabela Eugenio, Gláucia Almeida, Tiago Picolotto, Thais Alves, Isabela Devonish, Fernando Bracet, Gláucia Mendes, Suzana Cardoso e Leonel Aguiar, pelo companheirismo diário, por toda a ajuda e pelo incentivo sempre.

Ao companheiro João Carreira, pelo carinho, pelo acolhimento e pela paciência com as minhas instabilidades emocionais ao longo dessa jornada.

Ao irmão e melhor amigo, Júlio César, e à minha querida cunhada Érika Cristina, por acreditarem sempre em mim e me ajudarem a me manter nos eixos.

Aos meus pais, Maria Emília e Pedro Pereira, por toda a dedicação ao longo da vida e pela confiança incondicional na minha capacidade de ir além do que eu mesma posso imaginar.

À minha avó, Núbia Mascarenhas (*in memoriam*), por todo o amor e pelo exemplo de vida.

Mas ao mesmo tempo compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos.

Manuel Bandeira, Itinerário de Pasárgada

A arte moderna é profundamente intelectual e precisa ser explicada.

Manuel Bandeira, em carta enviada ao poeta Mário de Andrade em 1923

RESUMO

PEREIRA, Natasha Juliana Mascarenhas. *A poética de Manuel Bandeira: itinerário de um método*. 2021. 150 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Considerado um dos expoentes do Modernismo no Brasil, ainda que seu estilo revele forte influência de uma tradição literária anterior, Manuel Bandeira é amplamente reconhecido por sua vertente lírica, apesar de também possuir vasta produção em prosa. Nesse sentido, uma vez que sua poesia já foi exaustivamente estudada, este trabalho é fruto de uma mudança de viés sobre a obra bandeiriana, voltando o foco para a produção em prosa do autor. A partir de uma leitura atenta de sua correspondência com outros escritores, de sua crônica, de seus ensaios críticos e de sua autobiografia, nosso objetivo é reunir, de modo amplo e sistemático, os aspectos fundamentais da compreensão de Bandeira sobre a literatura, disseminados em sua prosa, a fim de analisar a presença ou o impacto dessa compreensão em sua poesia. A intenção é, portanto, buscar evidenciar como, ao longo dos anos, seu método de composição poética se consolidou a partir da leitura atenta e reflexiva dos versos de outros escritores.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Formação literária. Artesanato poético. Concepção de poesia. Modernismo.

ABSTRACT

PEREIRA, Natasha Juliana Mascarenhas. *Manuel Bandeira's poetics: itinerary of a method*. 2021. 150 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Considered one of the exponents of Brazilian Modernism, although his style reveals a strong influence of a previous literary tradition, Manuel Bandeira is widely recognized for his lyrical dimension, despite also having extensive prose production. Therefore, since his poetry has already been extensively studied, this thesis is the result of a shift in perspective about Bandeira's work, turning the focus to the author's prose production. Based on a careful reading of his correspondence with other writers, his chronicle, his critical essays and his autobiography, our goal is to gather, in a broad and systematic way, the fundamental aspects of Bandeira's understanding of literature, disseminated in his prose, in order to analyze the presence or the impact of this comprehension on his poetry. The intention is, thus, to try to highlight how his method of poetic composition was consolidated, throughout the years, from the attentive and reflective reading of other writers' verses.

Keywords: Manuel Bandeira. Literary formation. Poetic craft. Concept of poetry. Modernism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	PANORAMA GERAL DA OBRA DE MANUEL BANDEIRA	15
1.1	Um poeta lírico	17
1.2	Um prosador crítico	23
2	BANDEIRA E SUA ATUAÇÃO COMO CRÍTICO	30
2.1	<i>Itinerário de Pasárgada: uma autobiografia crítica</i>	32
2.2	Correspondência com outros modernistas	40
2.3	A vertente ensaística	61
2.4	Crônica literária	75
3	A POÉTICA DE BANDEIRA À LUZ DE SUAS CONCEPÇÕES CRÍTICAS ..	90
3.1	O poema como artesanato e construção	90
3.2	Poesia e língua: coloquialidade e brasileirismos	113
3.3	Filosofia do fazer poético	124
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
	REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

Reconhecido como um dos expoentes do Modernismo no Brasil, ainda que seu estilo revele forte influência de uma tradição literária, Manuel Bandeira é, indiscutivelmente, um dos grandes nomes do cânone brasileiro. Tendo publicado seu primeiro livro de poemas em 1917, já com 31 anos de idade, o poeta havia deixado de lado uma sonhada carreira na arquitetura por causa da tuberculose, que o acometera ainda no início da juventude. Desse momento em diante, Bandeira trilha um novo caminho em sua vida, como autor de inúmeros livros, crítico consagrado e professor de literatura.

A respeito de sua obra, inúmeros estudos foram escritos, dissecando, principalmente, a sua poesia, gênero ao qual se dedicou na maior parte de sua produção literária. A impressão, por vezes, é que tudo o que poderia ser dito sobre a sua poesia já o foi por alguém anteriormente – problema, aliás, comum a outros pesquisadores que dedicam seus estudos à obra de escritores canônicos.

A pesquisa cujos principais resultados ora apresentamos nesta tese dá sequência a estudos iniciados no mestrado, em 2010, sobre a poesia de Manuel Bandeira. À época, propusemos investigar, a partir da leitura do conjunto de poemas do autor pernambucano, da fortuna crítica sobre a sua obra e de textos teóricos fundamentais, uma questão específica: a aproximação entre erotismo e poesia, bem como entre misticismo e erotismo, de modo a enxergá-los, nas palavras de Georges Bataille, como dois “estados extremos da vida”, aos quais Bandeira se referia como “alumbramentos”. Desse modo, verificamos a existência de uma constante associação entre o impulso de criação poética e o impulso erótico, ambos geradores de uma iluminação a que podemos chamar epifania, e que se revelou um traço marcante de sua obra.

Considerando que, hoje, 103 anos após a publicação de seu primeiro livro, *A cinza das horas*, Manuel Bandeira é um escritor exaustivamente estudado, que contribuição poderíamos trazer para os estudos sobre a sua obra? Haveria ainda algum tema inexplorado em seus versos no qual poderíamos mergulhar e desenvolver uma leitura diferenciada? Diante dessa dificuldade, este trabalho é fruto de uma tentativa de mudança de viés sobre a literatura bandeiriana, voltando o foco para a sua produção em prosa, ainda hoje muito pouco estudada.

Consultando o banco de dados Open Access Theses and Dissertations¹, das 77 ocorrências de pesquisas que contêm o termo “Manuel Bandeira” no resumo, apenas oito abordam a prosa do poeta pernambucano, priorizando-se o estudo das cartas e havendo pouco material sobre sua produção cronística. Desse conjunto, destacamos os seguintes trabalhos: “De cartas e de poesia: o projeto poético de Manuel Bandeira”, de Gládiston de Souza Coelho (2013); “Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira”, de Silvana Moreli Vicente (2008), posteriormente publicada em livro; “Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética”, de Rosângela Batista Rangel (2014); e “Da crítica de poesia à poesia crítica: uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira”, de Bernardo Valois Souto (2011). Nesse sentido, discutir a prosa de Bandeira, ainda hoje pouco explorada, parece um caminho fundamental para a compreensão de sua poesia.

No ano de 1954, Manuel Bandeira tinha 68 anos de idade e uma trajetória já consagrada no cenário literário brasileiro, quando decidiu, após compromisso assumido com Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, editar suas memórias. Era membro da Academia Brasileira de Letras e professor de literatura hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia. Tinha já publicados nove livros de poemas – o mais recente, *Opus 10* (1952) –, um volume de crônicas – *Crônicas da província do Brasil* (1937) –, além de outras muitas difundidas em outros veículos –, bem como ensaios diversos sobre literatura, como os reunidos na *Apresentação da poesia brasileira* (1946).

É nesse contexto que ele publica o *Itinerário de Pasárgada*, que, além de uma compilação de lembranças da infância em Recife e de sua mocidade no Rio de Janeiro, permeada por um tom bastante pessoal, traz reflexões sobre a obra até então publicada, o caminho percorrido até o ingresso na Academia Brasileira de Letras, e as influências literárias que recebeu desde a concepção dos primeiros versos. Trata-se, portanto, de uma autobiografia intelectual que se configura como um material muito rico para se avaliar o desenvolvimento de sua poética.

No momento em que Bandeira se concentra sobre sua própria trajetória poética, nos dá uma chave de leitura importante sobre a sua obra. Ao relatar a

¹ Disponível em: <https://oatd.org/oatd/search?q=abstract%3A%28%22manuel%20bandeira%22%29&start=61>. Acesso em: 4 jan. 2021.

prática, desde a juventude, de fazer análises atentas da produção poética de outros escritores consagrados, cotejando versões e avaliando as emendas, dissecando verso a verso os recursos empregados em seus poemas preferidos, foi desenvolvendo sua técnica, que o tornaria célebre anos mais tarde. E por que isso é fundamental para a compreensão de sua obra? Ora, no momento em que Bandeira revela seu “método”, percebemos o quanto este pode nos orientar na compreensão de sua poesia.

O trabalho de Souto (2011) faz um levantamento dos textos críticos publicados por Manuel Bandeira, desenvolvendo, posteriormente, análise detalhada das questões abordadas. Se sabemos, a partir do *Itinerário*, que o exercício crítico acerca da obra de outros autores constituiu fonte de estudo para Bandeira elaborar sua própria poética, a reflexão sobre esse conjunto de textos é, pois, fundamental para a compreensão de sua obra.

Refletindo acerca desses aspectos, nos questionamos: e se, em vez de estudar o que já foi dito sobre Manuel Bandeira, nos dedicássemos ao que ele mesmo fala sobre literatura? E se tentássemos conhecer a sua obra não a partir dos estudos já realizados, mas sim a partir do que ele mesmo diz sobre poesia? E mais: se a sua leitura pessoal de outros escritores for o mais denso material para a compreensão dos seus próprios versos? Ora, como “[o] desejo de [se] conhecer melhor, sair fora de [si] para [se] olhar como puro objeto.” (BANDEIRA, 1984, p. 86) foi a justificativa do poeta ao confessar seu gosto por ter poemas seus musicados e traduzidos, consideramos que o olhar sobre os outros poetas, saindo da poesia bandeiriana e deixando-a de lado momentaneamente, talvez nos proporcione uma melhor leitura da sua própria obra.

Como destacamos na epígrafe desta tese – trecho de carta do poeta pernambucano ao amigo Mário de Andrade, datada de janeiro de 1923 –, o próprio Bandeira ressalta o caráter profundamente intelectual da poesia modernista, o que nos alerta sobre a necessidade de uma leitura atenta de sua poesia, buscando compreender seus processos de composição. Nesse sentido, nosso objetivo é proceder a uma leitura da obra de Manuel Bandeira não esperando comprovar uma ideia pré-concebida, mas sim deixando que seu ideal poético se revele nas linhas de suas cartas, ensaios, crônicas e autobiografia, verificando-o, em seguida, em sua própria produção lírica. Assim, este trabalho busca reunir, de modo amplo e sistemático, os aspectos fundamentais da compreensão de Bandeira sobre a

literatura, disseminados em sua produção em prosa, a fim de analisar a presença ou impacto dessa compreensão em sua poesia. O objetivo é tentar evidenciar como seu fazer poético se consolidou, ao longo dos anos, a partir do olhar sobre o outro e do estudo atento dos versos de escritores consagrados, não apenas brasileiros, mas também de toda uma tradição lírica europeia, principalmente francesa, portuguesa e italiana.

Iniciaremos nosso trabalho com um panorama geral da poesia de Manuel Bandeira, de modo a situá-la no contexto histórico-literário em que se insere, a partir do ponto de vista dos críticos de sua obra. A suposição é que o levantamento da fortuna crítica nos ajuda a compreender a recepção de sua poesia e os efeitos sobre a literatura no contexto modernista, bem como algumas linhas recorrentes de interpretação de sua obra. Dessa forma, para fins de organização, dividimos esse resumo de análise crítica em duas seções. A primeira visa abordar apenas a lírica do poeta pernambucano, de modo a ressaltar seus aspectos característicos, a partir de apontamentos de teóricos como Stefan Baciú, Davi Arrigucci Jr., Ivan Junqueira, Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido. Na segunda seção, analisaremos alguns estudos que abordam a prosa de Manuel Bandeira, como os trabalhos de Bernardo Valois Souto (2011), Rosângela Batista Rangel (2014) e Gládiston de Souza Coelho (2013), com o intuito de verificar como a crítica vem abordando essa faceta de sua obra e quais as possibilidades de correlação dela com a vertente lírica.

Num segundo momento, apresentaremos o próprio Bandeira em sua vertente crítica, tanto na sua relação pessoal com outros escritores, por meio das cartas, quanto nos ensaios e crônicas publicados e em sua autobiografia. Sobretudo na correspondência trocada com o amigo Mário de Andrade ao longo de 22 anos, o conjunto de cartas de Manuel Bandeira apresenta inúmeras pistas sobre a sua concepção de poesia, a partir da autorreflexão do poeta sobre a própria lírica e também da leitura crítica atenta da produção literária de outros escritores. Já no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira estabelece algumas correlações entre seus poemas e as influências literárias que recebera, o que também nos ajuda a compreender como desenvolveu seu estilo como poeta.

A organização desse capítulo foi feita em quatro grandes seções, a saber: “*Itinerário de Pasárgada: uma autobiografia crítica*”; “Correspondência com outros modernistas”; “A vertente ensaística”; “Crônica literária”. Devido à extensão do material que compõe a prosa de Manuel Bandeira, cada uma dessas seções foi

concebida, originalmente, como um texto avulso, fruto de etapas de leitura setorizadas por gênero e livros com afinidades temáticas. Lado a lado com os apontamentos sobre composição poética disseminados na prosa de Bandeira, expúnhamos o modo como esse processo se desenvolvia em sua poesia, citando exemplos. Inicialmente, essa estrutura pareceu mais adequada, por ser um resultado natural do processo de leitura do conjunto dos textos em prosa. Entretanto, conforme a escrita se desenvolvia, comprovou-se que essa disposição das ideias tornaria o capítulo desproporcionalmente grande, além do fato de que a percepção dos efeitos na poesia estaria difusa entre excertos da prosa. Dessa forma, procedemos à reestruturação do capítulo 2, dividindo-o em dois, como nos pareceu mais harmônico, discriminando, na primeira parte, apenas o que extraímos da leitura da prosa, para que se pudesse, posteriormente, analisar a poesia.

A partir disso, desenvolve-se, por fim, o capítulo 3, no qual buscaremos analisar um conjunto selecionado dos poemas de Manuel Bandeira a partir dos temas que consideramos mais comuns em seus textos não literários, quais sejam: a) O poema como artesanato e construção – que engloba aspectos micrológicos, como métrica e rima e também formas fixas; b) Poesia e língua: coloquialidade e brasileirismo – que envolve questões referentes à seleção vocabular e ao resgate de uma cultura genuinamente brasileira através da poesia; c) Filosofia do fazer poético – que trata de assuntos comumente abordados pelo poeta em seus versos e que refletem sua motivação poética. Esse capítulo, proveniente de excertos do anterior após sua reformulação, tem o intuito de apresentar, de maneira mais concreta, o processo de composição da poesia bandeiriana à luz de suas reflexões sobre a poesia.

1 PANORAMA GERAL DA OBRA DE MANUEL BANDEIRA

A obra de Manuel Bandeira é uma das mais representativas da literatura brasileira, não apenas por sua relevância, mas também por sua extensão e diversidade. Do ano de 1917, quando foi publicado seu primeiro livro, *A cinza das horas*, até sua morte, em 1968, foram dez livros de poesias inéditas, além de um conjunto de traduções de outros poetas e vasta participação em jornais e revistas de diversas partes do país. O poeta publicou, em vida, volumes de crônicas (o primeiro, intitulado *Crônicas da província do Brasil*, além de *Flauta de papel* e *Andorinha, andorinha*), um curioso *Guia de Ouro Preto* (certamente mais do que um roteiro para turistas), antologias de poesia brasileira (*Apresentação da poesia brasileira*, *Poesia da fase colonial*, *Poesia da fase romântica*, *Poesia da fase parnasiana*, *Poesia da fase simbolista* e *Poesia da fase moderna* – esta em dois volumes, com a colaboração de Walmir Ayala) e livros sobre história da literatura (*Noções de história das literaturas* e *Literatura hispano-americana*), além de um estudo sobre Gonçalves Dias, ensaios críticos (divulgados na primeira edição de sua obra completa da José Aguilar) e uma autobiografia intelectual, intitulada *Itinerário de Pasárgada*.

Como se sabe, ele sonhava ser arquiteto, mas viu sua vida virar do avesso, em 1904, por causa da tuberculose, que o impossibilitou de prosseguir nos estudos na Escola Politécnica em São Paulo. Nascido no Recife, percorreu diversas localidades brasileiras em busca de climas mais amenos para a sua doença – como Campanha, no interior de Minas Gerais, e Petrópolis e Teresópolis, na serra fluminense –, até internar-se, em 1913, em um sanatório em Clavadel, na Suíça, de onde retorna no ano seguinte devido à Primeira Guerra Mundial. Dada a gravidade, na época, da doença, cujo tratamento era complexo e nem sempre bem-sucedido, e considerando que tinha “lesões incompatíveis com a vida”, como lhe dissera um médico, Bandeira passou boa parte da vida na crença da iminência da morte, que, segundo ele próprio, teria sido determinante para a sua poesia.

Durante a estada na Suíça, conheceu outros poetas, como Paul Éluard, à época ainda com 18 anos, e um poeta húngaro chamado Charles Picker. Segundo afirma no *Itinerário*, esses contatos não exerceram grande influência literária, mas foi nesse período no sanatório que começou a pensar seriamente em publicar um livro de versos e chegou, inclusive, a enviar alguns de seus poemas ao poeta português

Eugênio de Castro, pedindo recomendação ao editor dele, mas nunca recebeu resposta.

Entretanto, apesar de nunca ter ambicionado ser poeta, como declarou em sua autobiografia, conseguiu, em 1917, publicar no Brasil, com recursos próprios, seu primeiro livro. Recebeu algumas críticas simpáticas aos seus versos, inclusive uma extensa no *Jornal do Comércio*, de autoria de Castro Meneses, que decidiu incentivar o poeta e lhe ofereceu o papel para edição de um novo livro de poemas, que viria a ser *Carnaval*, publicado em 1919.

Em 1920, após a morte do pai, Bandeira foi morar na Rua do Curvelo, em Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro, onde estreitou as relações com Ribeiro Couto, que morava na mesma rua. E foi através dele – alguns anos mais jovem que o poeta pernambucano – que teve contato com a nova geração literária tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo.

Estabelecendo relações com outros escritores e se consolidando em um cenário aquecido pelas discussões modernistas, agarrou-se à oportunidade que lhe surgiu na carreira literária. Foi em 1925, por insistência de Mário de Andrade, que passou a colaborar com artigos e alguns poemas para o suplemento “Mês Modernista”, do jornal *A noite*, a primeira ocasião em que ganhou dinheiro com o ofício literário. No mesmo ano, passa também a escrever críticas musicais para a revista *A ideia ilustrada*. Em 1928, começa a escrever crônicas semanais para o *Diário nacional*, de São Paulo, e, a partir de 1930, também para o *Diário da noite*, do Rio de Janeiro, e *A província*, de Recife.

Dedicando-se não apenas a escrever, Bandeira, em 1938, passou a atuar também como membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por nomeação do então ministro Gustavo Capanema, além de assumir o cargo de professor de Literatura, no Colégio Pedro II. Em 1940, ingressa na Academia Brasileira de Letras (ABL), por incentivo dos amigos Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo. Já em 1943, deixa o Colégio Pedro II, para assumir a função de professor de Literatura Hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil – hoje, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A trajetória de Manuel Bandeira na carreira literária rendeu, assim, uma produção intensa e variada, com características muito particulares, e que, indiscutivelmente, conquistou posição destacada na literatura brasileira do século

XX. Pretendemos, portanto, neste capítulo, verificar um pouco do que já foi dito sobre a obra bandeiriana como poeta e como prosador, a fim de nos situarmos quanto às discussões pertinentes à sua atuação nessas duas frentes.

1.1 Um poeta lírico

“Sim, sou sofrivelmente um poeta lírico: porque não pude ser outra coisa, perdoai”, declara Bandeira (1984, p. 108) em sua autobiografia. Embora insista em dizer-se “sofrivelmente” um poeta, seus versos influenciaram gerações de escritores e, até hoje, são exemplos do que temos de melhor na poesia brasileira, transcendendo os limites temporais de sua época. Apesar disso, ele sempre se definiu como um poeta menor, considerando que, se em alguns momentos exerceu com mérito esse ofício, foi “por incidente patológico ou passional” (BANDEIRA, 1944), como disse a Homero Senna em entrevista.

Inserido no contexto modernista, sua origem remonta, como Bosi (2006, p. 361) nos lembra, à atitude intimista e crepuscular do início do século XX. Seus primeiros livros, sobretudo *A cinza das horas*, são permeados por uma melodia simbolista manifesta pela presença de uma atmosfera sombria e por um rigor formal de características parnasianas. Arrigucci Jr. (1990, p. 258) associa a essa influência crepuscular um sentimento de fugacidade constante, que perdura nos livros posteriores, na sensação de que a existência é provisória e de que a morte é iminente.

São fundas suas raízes numa tradição literária europeia, principalmente da lírica francesa e da portuguesa. A leitura atenta dos cânones o formou como poeta, de modo que a assimilação das inovações modernistas demandou um processo de reflexão sobre as vanguardas e de transição gradual. Sua poesia foi se transformando até atingir a plena maturidade, em 1930, com a publicação de *Libertinagem* – seu quarto livro de poemas –, por meio da incorporação definitiva da liberdade estética conclamada pelo movimento modernista.

Deve-se destacar, contudo, que as inovações modernistas, mais intensamente exploradas a partir desse livro, não significaram uma obsessão para Bandeira. O movimento deu a ele o sentimento do verso livre e um interesse na

realidade e na fala brasileiras – um falar do povo, “Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” (BANDEIRA, [19--], p. 135), como disse em “Evocação do Recife”. Entretanto, como destaca Sérgio Milliet, a partir de *Lira dos cinqüent’anos*, o que se via era uma inspiração tão livre que ousava voltar às formas fixas, à métrica regular e aos versos rimados, “sem preconceitos modernistas mas tão pouco sem abandono de suas conquistas anteriores” (MILLIET *in* BANDEIRA, 1958a, p. 325). O próprio Bandeira reconheceu, em entrevista a Homero Senna, que, das orientações modernistas, seguia o que lhe parecia melhor, conciliando tradição e renovação (BANDEIRA, 1944).

A possibilidade de abordagem de temas do cotidiano é também, como destaca o crítico Arrigucci Jr., uma conquista de liberdade de criação resultante das inovações modernistas, que se contrapõe à obrigatoriedade de composição de acordo com temas previamente considerados poéticos. Trata-se, como aponta o referido autor, de um “deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indevassado ou pouco palmilhado” (ARRIGUCCI, 1990, p. 53). Nesse sentido, para Fernando Góis (*in* BANDEIRA, 1958a, p. 378), a chave de leitura dos versos de Bandeira consiste na percepção de que “a poesia não está nos temas, não está só na técnica ou na habilidade com que um verso pode ser construído. Tudo isso faz parte dela, e a integra”, mas ela está, sobretudo, na vida e nos sentimentos que suscita.

Em termos estilísticos, Bandeira utiliza-se de linguagem simples e objetiva, em comunhão naturalmente lírica com o cotidiano. Sobre isso, Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido (*in* BANDEIRA, [19--], p. 5) declaram:

Pode ser que o segredo dessa poesia condensada e fraterna esteja na capacidade de redução ao essencial – tanto no plano dos temas quanto no das palavras. Essenciais são a emoção direta da carne e a espontaneidade da ternura, sob as elaborações do sentimento amoroso; é a descrição direta dos gestos na selva intrincada do cotidiano; é o encontro do termo saliente, único, na difusão geral do discurso. De tal maneira, que ao deixar o universo da experiência comum para correr os espaços irrealis de Pasárgada, ou procurar a estrela da manhã nos quatro cantos da imaginação, transporta a segura formal, adquirida pela maneira despojada com que aprendeu a ver o mundo concreto; e põe o leitor à vontade nos espaços insólitos.

A concentração em torno dessas informações essenciais foi desenvolvida ao longo de seu amadurecimento poético. Nos primeiros livros, como apontam os

mesmos autores (*in* BANDEIRA, [19--], p. 5), “a imprecisão dissolvia as formas e os sentimentos na bruma do pós-simbolismo”. O próprio Bandeira menciona esse processo no *Itinerário de Pasárgada*, ao comentar a crítica de João Ribeiro ao livro *A cinza das horas*. Nessa ocasião, citando o poema “Imagem”, o crítico omitiu algumas palavras, o que fez Bandeira extrair disso uma lição: a de que os termos omitidos eram apenas enfeites desnecessários. A partir de então, ao escrever um poema, passou a refletir sobre a essencialidade de tudo o que dizia em um verso (BANDEIRA, 1984, p. 59).

Resulta disso sua capacidade poética de registrar precisamente o essencial em cada instante, o que Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido denominam “senso do momento poético”. Trata-se de um traço impressionista de sua poesia, não no que diria respeito à vagueza das formas, mas sim à habilidade de fazer o registro poético de um instante. São exemplos os poemas “Boi morto”, “Momento num café” e “Pensão familiar”. Para Arrigucci Jr. (1990, p. 258), esse aspecto configura uma atitude do poeta diante da poesia, resultante de um alumbramento, no sentido de que possuir o dom do poema permite ao escritor eternizar um momento cuja tendência seria esvaír-se no tempo.

Assim, de todas as propostas modernistas, Bandeira teria escolhido as soluções mais nitidamente libertárias e objetivas, como afirma Sérgio Buarque de Holanda (*in* BANDEIRA, 1958a, p. XXII). Entre as liberdades proporcionadas pelos ideais modernistas e adotadas por Bandeira, está o verso livre, também fruto de um trabalho longo de seu exercício poético, como ele mesmo relata em sua autobiografia. A primeira tentativa que fez nessa direção – embora não se constituísse ainda como verso verdadeiramente livre – foi o poema “Carinho triste”, de *O ritmo dissoluto*.

Segundo Arrigucci Jr. (1990, p. 32), o investimento do poeta no verso livre está relacionado com o caráter prosaico de sua poesia, no que diz respeito também a uma abordagem do cotidiano, uma vez que essa estrutura proporciona ao poema uma dicção semelhante à da prosa, denotando informalidade. Nesse sentido, o crítico afirma que o verso livre parece formar-se de uma correlação contraditória e tensa entre a poesia e a prosa:

A imitação do discurso prosaico não organizado artisticamente, como o coloquial brasileiro, é que constitui o procedimento básico no caso de um novo modo de organização artística do tipo do verso livre. O paradoxo

decorre do fato de o novo meio intrínseco à linguagem poética (e por isso organizado artisticamente) nascer de uma aproximação com o que está dado fora dela: o falar corriqueiro e prosaico, não artístico. Essa aproximação se faz através de uma relação imitativa com a linguagem oral, baseando-se exatamente no que nela é ausência de construção artística, do ponto de vista da arte do verso. Ou seja, o princípio de repetição periódica que rege a construção do verso não atua na continuidade cursiva da prosa, mas é esta que se traz para dentro do verso livre [...]. (ARRIGUCCI, 1990, p. 55)

A partir disso, compreendemos que, sobretudo nos poemas de sua fase modernista, por meio de uma forma objetiva e uma linguagem singela, o poeta traz as questões mais abstratas para o nível cotidiano, revelando, segundo Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido (*in* BANDEIRA, [19--], p. 4), uma humanidade fraterna que tranquiliza o leitor. O amor, desse modo, surge em sua poesia a partir da experiência concreta do corpo, bem como a morte torna-se familiar e passa a ser entendida como inevitável.

Amor e morte, segundo Stefan Baciú (1966, p. 145), são dois polos da lírica bandeiriana. Para o poeta que descobriu ter contraído “a moléstia que não perdoa” no início da juventude, aos 18 anos de idade, a vida inteira foi um acostumar-se à ideia de que estava vivendo provisoriamente. Naturalmente, a relação com a morte vai se modificando ao longo dos anos e, conseqüentemente, também a abordagem do tema, como Baciú muito bem destaca ao selecionar dois versos emblemáticos, um do início e outro do fim da obra do poeta, em um intervalo de quase 50 anos. Assim, “Eu faço versos como quem chora”, no início de “Desencanto”, de *A cinza das horas* (1917), indica, conforme o autor, a melancolia profunda a que está sujeito o jovem Bandeira adoecido pela tuberculose. Já em *Estrela da tarde* (1963), ainda conforme Baciú, o último verso de “Preparação para a morte” – “Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres” – indicaria o fechamento de um ciclo, que culmina na aceitação da morte.

Desse modo, Bandeira usa a própria poesia como uma terapia para aprender a lidar com a expectativa da morte, tema que será abordado de diversas maneiras em sua obra. Mencionando o “Poema de Finados”, de *Libertinagem* (1930), Arrigucci Jr. (1990, p. 228) comenta a sensação de morte em vida:

[...] a ruptura dos laços afetivos do Eu com o mundo de seu passado, determinada pela perda dos entes queridos, é sentida como uma antecipação da morte do próprio sujeito, identificado com seus mortos, ou apresentada como uma sensação de morte em vida, até mesmo de

inunção em vida, ou ainda, ao contrário, experimentada sob a forma do sentimento de divisão do ser e de perda de si mesmo.

Por sua vez, a temática do amor, segundo Bella Jozef, em seu ensaio “Manuel Bandeira: lirismo e espaço mítico”, apresenta-se, na poesia de Bandeira, por meio do sentimento erótico que une vida e morte (*in* SILVA, 1989, p. 84). Sua manifestação se dá, na poesia, de diversas formas – como o amor-sexo, o amor-ternura e o amor em forma de mulher –, representando experiências do indivíduo que promovem a capacidade de superar as próprias limitações.

Nesse sentido, Arrigucci Jr. (1990, p. 163) correlaciona amor e alumbramento na poesia de Bandeira, como se o poeta, em busca de compensar “longas privações”, “buscasse a liberação poética do corpo e da visão amorosa, unindo-as formal e concretamente à manifestação da poesia”. A conclusão a que o crítico chega liga as pontas do amor, da humildade e da morte no processo de composição poética:

No sentimento trágico do inevitável – iniludível –, que condiciona a consciência irônica do sublime encarnado no baixo e traspassa a obra toda, se abre espaço, porém, para o provisório sob a forma do momentâneo, do instante de paixão que é o instante de alumbramento. No momento da paixão estão inscritas também a humildade e a morte; com elas, em sua longa vida provisória, o poeta viu repontar, alumbrado, o clarão da poesia. Nesse momento de “volúpia ardente”, momento de dilaceração da carne e do espírito, [...] quando a vida em sua máxima intensidade se doa em morte, é aí que a emoção da poesia pode se manifestar coroada em símbolo, feito de sofrimento e êxtase, de humildade e grandeza [...]. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 275)

Outro aspecto que se destaca é o caráter musical da poesia de Bandeira. Sobre isso, Ivan Junqueira (*in* BANDEIRA, 2003, p. 177) cita o argumento de Franklin de Oliveira, na nota preliminar ao *Itinerário de Pasárgada*, de que a musicalidade no poeta começa onde a palavra acaba. O objetivo do autor, desse modo, é distinguir a música propriamente dita da que é resultado de uma imagem criada linguisticamente nos versos.

Embora tenha se esforçado, em vários momentos, por criar efeitos musicais nos seus poemas, Bandeira reconhece, em sua autobiografia, essa distinção, entendendo que a musicalidade em poesia dificilmente será desvinculada da carga semântica das palavras. Nesse sentido, quando nos referimos à musicalidade inerente aos seus versos, consideramos o esforço do poeta em transpor, para a

poesia, recursos similares aos da música propriamente dita, mas reconhecendo as limitações características do gênero, que não se despoja por completo dos significados atrelados às palavras.

Nesse sentido, chama a atenção a preocupação de Bandeira com a construção do poema, reflexo, como nos lembra Ivan Junqueira, de “uma lúcida e intransigente consciência do fenômeno poético”, de modo a ser surpreendente que “as maiores virtudes de sua poesia sejam a simplicidade, a segura de estilo, a franciscana economia de meios, o horror às *tournures* fraseológicas e aos *feux d’artifice* verbais” (in BANDEIRA, 2003, p. 148-149).

Essa questão nos conduz à reflexão sobre a importância de se pensar um texto poético para além dos significados possíveis, como destaca Jonathan Culler (2015, p. 5, tradução nossa):

Uma vez que a lírica elucida ou interpreta o mundo para nós, devíamos estar interessados no que ela significa, e isso pode exigir atenção cuidadosa, mas seria benéfico para os estudos literários e para o destino da poesia em geral se todas as outras maneiras de se lidar com poemas não estivessem subordinadas à interpretação.²

Para o autor, isso não quer dizer que o significado do poema deva ser deixado de lado, mas sim que seria benéfico se os estudos literários se dedicassem também ao trabalho linguístico feito pelo escritor para produzir determinados sentidos ou efeitos poéticos. Desse modo, seria possível compreender as técnicas que tornam isso possível e a que tradições literárias elas pertencem.

Trata-se de um olhar sobre a lírica proporcionado pela experiência poética desconstrutiva e dissonante da poesia moderna. Evidentemente, o trabalho métrico e formal sempre existiu na poesia lírica, sobretudo considerando que o gênero teve sua origem atrelada à música. Entretanto, entende-se que, apenas diante das tensões trazidas pela poesia moderna, em que o sentido era deliberadamente negligenciado em nome de efeitos simbólicos e sonoros mais interessantes, é que foi possível compreender que, fundamentalmente, o diferencial da lírica em relação a outros gêneros, o que lhe atribui valor, é o trabalho estético com as palavras.

² No original: “Since lyrics illuminate or interpret the world for us, we should be interested in what they mean, and this can demand careful attention, but it would be beneficial for literary studies and for the fortunes of poetry generally if all other ways of engaging with poems were not subordinated to interpretation”.

Manuel Bandeira, tendo bebido da fonte da tradição literária, compreende os recursos utilizados e se apropria deles em sua própria poesia. Dessa forma, como destaca Junqueira (*in* BANDEIRA, 2003, p. 149), basta explorar o *Itinerário de Pasárgada* para perceber que “seu domínio sobre as minúcias e complexidades técnico-artesanais do verso e do poema era, no mínimo, absoluto”.

A partir desse breve comentário com base em textos críticos sobre Bandeira, elencamos alguns dos aspectos de sua obra poética que se destacam, de modo a compor um resumo de suas características fundamentais. Com o objetivo de compreender o sentido geral de sua poesia, nos dedicaremos, então, à análise de sua prosa em seus diversos formatos.

1.2 Um prosador crítico

Bem menos estudada que sua vertente lírica, a produção em prosa de Manuel Bandeira é igualmente importante para a compreensão de sua obra poética e de seu estilo literário. Nesta seção, nos dedicaremos a fazer um levantamento de textos que abordam essa parte da obra do poeta pernambucano, inventariando os aspectos mais relevantes.

O livro *Manuel Bandeira de corpo inteiro* faz parte de um conjunto de três publicações lançadas simultaneamente pela Editora José Olympio – duas delas de autoria do próprio poeta –, em 19 de abril de 1966, como comemoração ao seu octogésimo aniversário. Nessa publicação, Stefan Baciú aborda cada uma das faces da obra do poeta pernambucano – crônica, tradução, arte de transfigurar circunstâncias, experiências concretistas, antologias, aspectos gerais do universo poético.

No capítulo sobre a vertente cronística, o autor destaca a criteriosa seleção do poeta de quais dentre as suas publicações jornalísticas poderiam compor as antologias, o que dificultou o acesso a importantes textos não aprovados pelos critérios pessoais do poeta. À época, havia apenas duas antologias de crônicas publicadas – *Crônicas da província do Brasil* e *Flauta de papel* –, além de uma que seria publicada na mesma data do livro de Baciú – a antologia *Andorinha, andorinha*, organizada por Carlos Drummond de Andrade.

Baciu (1966, p. 76) aponta, como marca da crônica de Bandeira, o fato de apresentar linguagem simples e agradável, que se diferencia da linguagem difícil e pesada comum aos críticos. Nesse sentido, segundo o autor, sua crônica se distingue pela capacidade de abordar mesmo temas mais complexos, como literatura ou artes plásticas, de maneira acessível a todos os públicos.

O aspecto mais interessante do texto de Baciu é a proposta de uma classificação das crônicas de Bandeira conforme os assuntos. De acordo com ele, esse conjunto de textos poderia ser dividido em cinco grandes categorias: costumes e paisagens locais – que aborda cidades-chave na obra do poeta, como Petrópolis e Recife –; crítica de literatura, música e artes plásticas; memórias; notas de viagens; crônica pura – aquelas em que o poeta aborda os instantes banais do cotidiano (BACIU, 1966, p. 78-81). A partir desse conjunto, seria possível organizar as crônicas bandeirianas de acordo com a área de interesse. Nesta tese, por exemplo, nos dedicamos ao segundo grupo, referente às crônicas de viés crítico, especificamente as que contemplam a literatura.

Outro importante trabalho é a dissertação de Bernardo Valois Souto, intitulada “Da crítica de poesia à poesia crítica: uma leitura dialógica da obra de Manuel de Bandeira”. Nesse estudo, Souto se dedica à leitura de textos críticos de Manuel Bandeira, bem como dos escritores pré-simbolistas por ele mencionados, a fim de verificar possíveis influências dessa tradição literária nos versos do poeta pernambucano. O objetivo do autor, portanto, é buscar correlacionar os poemas de Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias com a poesia de Bandeira, partindo das observações feitas em sua prosa.

Souto (2011, p. 27-28) entende que Bandeira é um escritor que perpassa por gerações e com uma influência da tradição muito forte, ressaltando-lhe o papel de um dos precursores da moderna poesia brasileira, e definindo-o, assim, como um clássico-moderno:

Deste modo, mantendo um constante e profícuo diálogo com a tradição literária, Bandeira foi o primeiro a lançar as bases da moderna poesia brasileira, seja pela eficiente experiência como versilibrista, seja pela gradual incorporação de motivos prosaicos ou mesmo da linguagem coloquial aos seus poemas. É que o poeta pernambucano soube enxergar aquilo que havia de atemporal na tradição literária brasileira e universal, daí condenar parcialmente o extremista ideário da Geração de 22.

Destaca-se ainda no seu trabalho a análise da linhagem de escritores-críticos, da qual, além de Manuel Bandeira, também fazem parte, no Brasil, Haroldo de Campos, Machado de Assis, Mário de Andrade, entre tantos outros. Em relação à atuação do poeta pernambucano como crítico, Souto (2011, p. 14) ressalta sua oposição à chamada crítica de rodapé, que consistia em uma crítica não especializada e destinada ao grande público, comum até por volta das décadas de 1950 e 1960, praticada, em grande parte, por jornalistas, e difundida por meio de jornais e revistas. Para Souto, Bandeira, apesar de não possuir uma titulação formal na área de Literatura, já era, em meados dos anos 1920, um escritor reconhecido no meio literário, o que lhe conferiria certa legitimidade no desempenho do trabalho como crítico.

Apesar disso, segundo Souto, Bandeira vez ou outra resvala em certos impressionismos críticos, de forma que algumas análises se baseiam em critérios subjetivos de sensibilidade e gosto pessoal. O autor considera, contudo, que esses impressionismos são plenamente justificáveis, porque se fundam na intuição estética característica do escritor. Nesse aspecto, distingue-se a chamada crítica universitária da realizada por escritores: segundo afirma Perrone-Moisés em seu livro *Altas literaturas*, enquanto a primeira tornou-se cada vez mais analítica, com pretensões de ciência, a outra lida diretamente com valores, exercendo, “sem pudores, a faculdade de julgar” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

O referido estudo de Leyla Perrone-Moisés, a propósito, apresenta algumas reflexões interessantes sobre a crítica moderna que podemos correlacionar com a prática desenvolvida por Bandeira. No capítulo sobre os valores modernos, a autora destaca alguns que são comuns aos escritores-críticos e que, de certa maneira, alicerçam suas análises. Os valores por ela apontados dizem respeito a características verificáveis em quatro casos exemplares citados no livro: Dante Alighieri, John Donne, Stéphane Mallarmé e James Joyce. No entanto, muitos desses traços são vistos também nas críticas de Bandeira e, conseqüentemente, são buscados em seus próprios textos.

Entre as características apontadas por Perrone-Moisés (1998, p. 154-173), encontram-se: maestria técnica; concisão; exatidão; visualidade e sonoridade; intensidade; completude e fragmentação; intransitividade; utilidade; impessoalidade; universalidade; novidade. A capacidade de condensação, como vimos na seção anterior, é um aspecto da própria poesia bandeiriana. Em sua crítica, será possível

verificar, por exemplo, restrições quanto a excessos e “exageros coloridos”, que o poeta atribui a influências simbolistas. A sonoridade, do mesmo modo, é também um critério buscado por Bandeira em sua própria poesia, e ao mesmo tempo verificável como um valor basilar mencionado no *Itinerário de Pasárgada*, nas cartas a Mário de Andrade, em referência à poesia dele, e também em algumas crônicas. A noção de utilidade, apesar de meio controversa, também é passível de ser encontrada, no sentido da percepção de que a poesia possa ter implicações no contexto social, de modo que as iniciativas modernistas de resgate de uma cultura genuinamente brasileira e de registros linguísticos regionais são modos de assumir um compromisso nesse sentido. A impessoalidade, por sua vez, é vista como um valor apreciável por Bandeira, tanto que, justamente por isso, ele se define como um poeta menor, considerando que muitos de seus poemas têm uma carga de subjetividade intensa, sendo, pelo menos na leitura dele próprio, apenas desabafos.

Também ressaltamos a relevância da dissertação de Rosângela Batista Rangel, intitulada “Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética”. Em seu texto, a autora se propõe a desentranhar traços gerais da concepção de vida e de poesia de Manuel Bandeira a partir da leitura de sua correspondência com Mário de Andrade e de parte da crônica por ele produzida.

Rangel (2014, p. 10) esclarece que, embora não exista uma intenção evidente de se estabelecer uma teoria na essência desses gêneros textuais – crônicas e cartas –, é possível inferir tendências e princípios estéticos que orientavam a escrita do poeta, por meio da análise minuciosa desse material. Nossa proposta, que se assemelha à da autora, amplia seu *corpus* de análise da prosa de Bandeira e faz um movimento de leitura analítica da poesia à luz dos conceitos depreendidos.

Destaca-se, em seu texto, a análise comparativa de cartas e crônicas a fim de demonstrar a relação entre Bandeira e os outros modernistas, sobretudo sua insatisfação com os excessos do movimento. A autora menciona, por exemplo, carta de 1925 a Mário de Andrade, em que Bandeira critica as supostas inovações de Oswald de Andrade e Sérgio Milliet, atribuindo-as à influência do escritor suíço Blaise Cendrars. Essencialmente, essa postura de Bandeira revela um traço de sua formação como poeta, grandemente influenciado por uma tradição poética europeia, traço que nunca negou em sua poesia. Desse modo, os cânones proclamados pelos

modernistas mais panfletários lhe causavam incômodo. Sobre isso, Rangel (2014, p. 42) comenta:

O poeta de *Libertinagem* participa do espírito inquieto de continuidade e renovação próprio do seu tempo, mas repudia a agressão e o tom de desafio dos jovens modernistas, e não condena o processo de atualização das obras recolhidas do passado.

Corroborando essa análise da perspectiva de Bandeira em relação ao movimento modernista, a autora cita crônica intitulada “Um caso à parte”, de 9 de novembro de 1928, em que o poeta critica os excessos das novas formas artísticas com o objetivo de provocar um “efeito moderno”, abandonando a técnica exigida pela arte. O mesmo valia para a introdução de ritmos folclóricos na poesia, tendo em vista que “Manuel Bandeira defendia a nacionalização, mas exigia que fosse feita sem o vício do exotismo” (RANGEL, 2014, p. 60). Percebemos, assim, que o poeta parecia exercer, no movimento, um papel de moderação, avaliando criticamente os rumos da poesia.

Outro ponto levantado por Rangel é a maneira como a obra de Bandeira, marcada por um lirismo melancólico e pela abordagem frequente do tema da morte, se insere nesse contexto inicial do Modernismo, considerando o espírito de entusiasmo exaltado por Graça Aranha. Vale lembrar que Bandeira nunca aprovou a ideia de Graça Aranha assumir a liderança do movimento modernista, e declara, em crônica de 31 de janeiro de 1931, seu antagonismo em relação à alegria propagada pelo autor de *Canaã*. Nesse sentido, a autora explica que o poeta pernambucano faz uma opção estética pela simplicidade e pelo despojamento:

O poeta que, nas obras da primeira fase – *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919) –, escrevia “como quem morre”, acaba por recriar o tema da doença e da morte, por exemplo, de forma descontraída, irônica e coloquial, demonstrando uma gradativa reconciliação com a vida, tornando-se um poeta amadurecido que transforma a dor em sabedoria. (RANGEL, 2014, p. 44)

Rangel também comenta a extensa discussão entre Bandeira e Mário de Andrade acerca da introdução de uma linguagem brasileira na literatura. O poeta pernambucano valorizava essa iniciativa – e, inclusive, se esforçava para implementar também em sua poesia –, mas questionou, muitas vezes, a maneira como o amigo paulistano o fazia, utilizando-se de uma sistematização linguística

artificial, que não era condizente com a realidade do falar do povo. Frequentemente, Bandeira assumiu a posição de “advogado do diabo”, defendendo o propósito de Mário com esse esforço linguístico, e, apesar das muitas discussões teóricas que mantinha com ele, chegava às vezes a incentivá-lo:

Vale ressaltar que Manuel Bandeira, embora não gostasse dos excessos de Mário na tentativa de abasileiramento da linguagem literária, muitas vezes tecia elogios ao seu empenho. Quando Mário, mesmo muito consciente do que fazia, tinha uma pontinha de dúvida em relação à função social do que estava produzindo ou quando ficava angustiado diante das severas críticas recebidas, era Bandeira que o compreendia e o apoiava [...] (RANGEL, 2014, p. 63)

Em outro capítulo, a autora se dedica a uma reflexão sobre a linguagem poética bandeiriana, a partir dos preceitos verificados na prosa do escritor. Dialogando com os aspectos apontados, ela reforça a ideia de que Bandeira é um poeta híbrido, que concilia influências dos mais diversos estilos, acolhendo-os e transformando-os em uma poesia única, com características particulares. Nesse sentido, Rangel (2014, p. 67) explica:

Na formação de sua poética, as ideias passadistas, por aceitação ou por contestação, conduzirão Bandeira à libertação com a estética moderna. Alguns traços daqueles estilos foram incorporados pelo poeta, não como submissão aos modismos da época, mas sim pela percepção da própria experiência literária ou porque a estética tradicional assim o exigia.

Por fim, é importante destacar o trabalho de Gládiston de Souza Coelho, que também se dedica ao estudo das cartas trocadas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Na sua dissertação, intitulada “De cartas e de poesia: o projeto poético de Manuel Bandeira”, o autor faz uma leitura minuciosa da correspondência entre os poetas, dando relevo a conceitos que embasam a poética do escritor pernambucano.

Coelho ressalta inúmeros trechos em que há discussões entre os poetas acerca de critérios formais de escrita, como o longo debate sobre ritmo e verso que culmina numa tentativa de definição deste termo tendo em vista a possibilidade de aplicá-lo ao verso livre moderno. Em um dos capítulos, o autor se dedica apenas aos aspectos pertinentes à musicalidade inerente aos versos de Bandeira, estabelecendo, inclusive, correlações com a música propriamente dita e desenvolvendo explicações com base em teorias musicais. Há ainda controvérsias

sobre questões linguísticas referentes à seleção vocabular, e também sobre fatos de linguagem, de modo que é possível entrever um posicionamento de Bandeira favorável à utilização de termos coloquiais e de registros regionais, considerados por ele mais vivos e legítimos (COELHO, 2013, p. 68).

A definição de lirismo também é algo que se pode extrair dessa correspondência, ainda que diluída em momentos diversos. Estabelecendo um paralelo com a poesia, Coelho (2013, p. 56) constata:

Na crítica estabelecida por Bandeira, acerca do objeto poético, nota-se a intenção de criar um lirismo que prime pela flexibilidade sintática, pela emoção, graça e humor. Essa liberdade propiciada por uma sintaxe menos presa às normas gramaticais imprime leveza e rapidez na leitura. Em “Poética”, poema de **Libertinagem**, Bandeira já se mostra avesso a um tipo de lirismo comedido, que se comporta conforme as regras da estética clássica. Esse índice não indica, entretanto, que ele seja uma pessoa oposta à tradição literária. Pelo contrário, opta por um lirismo mais liberto da “fôrma”, que se transforma a partir da tradição.

Mais uma vez, surge a influência da tradição literária e é possível perceber como Bandeira se posiciona em relação a isso no contexto do Modernismo. Coelho corrobora a percepção de que o poeta assume uma perspectiva mediadora, que concilia a tradição e a libertação dos formatos poéticos pré-estabelecidos. Vale destacar que esse posicionamento refere-se não apenas ao aspecto formal da poesia, mas também ao temático, uma vez que considera que o humor também pode estar presente em um texto lírico.

Percebemos, assim, como alguns autores vêm desenvolvendo suas pesquisas acerca da prosa de Bandeira, enfocando, principalmente, a correspondência com Mário de Andrade. No próximo capítulo, exploraremos sua prosa de forma mais ampla, contemplando também sua correspondência com outros escritores, seus ensaios críticos, sua autobiografia e suas publicações ocasionais em jornais e revistas.

2 BANDEIRA E SUA ATUAÇÃO COMO CRÍTICO

Tão expressiva quanto a produção poética de Manuel Bandeira é sua prosa, sobretudo pela multiplicidade: ensaios críticos, crônicas, conferências, cartas e até mesmo uma autobiografia compõem esse vasto conjunto. Além da relevância inerente a esses textos em si, como parte da obra de um escritor tão consagrado, acreditamos que nos dedicarmos à poesia de Manuel Bandeira à luz de ensaios críticos sobre sua obra foi um caminho fundamental para um aprofundamento na compreensão de sua obra poética.

Sua poesia, de temas prosaicos e linguagem simples, pode aparentar, por vezes, ser espontânea e irrefletida. Entretanto, basta olharmos para a vertente crítica de Bandeira, disseminada em seus ensaios e crônicas, que somos capazes de perceber um olhar bastante criterioso e atento aos detalhes do fazer poético. Se, em sua crítica, a análise casuística é tão marcante, parece natural supormos que sua obra também é fruto de um trabalho bastante artesanal de construção métrica, de seleção vocabular, de estrutura rítmica.

Sobre isso, convém levarmos em conta, primeiramente, sua autobiografia intelectual. Publicado em 1954 sob o título *Itinerário de Pasárgada*, o livro, além de lembranças da infância em Recife e de sua mocidade no Rio de Janeiro, permeadas por um tom bastante pessoal, traz reflexões sobre a obra até então publicada, sua trajetória até a Academia Brasileira de Letras, suas influências literárias desde a concepção dos primeiros versos. Por esse motivo, trata-se de material muito rico para que se avalie o desenvolvimento de sua poética. Em muitos momentos, como a partir da análise que desenvolve sobre os parnasianos, é possível depreender de sua crítica um pouco do que entende sobre o fazer poético. Pensando nisso, decidimos afastarmo-nos um pouco da própria poesia de Manuel Bandeira e voltarmo-nos ao seu olhar sobre o labor de outros poetas.

“Olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”, afirma Marilena Chaui (1989, p. 33). Nesse sentido, considerando os inúmeros textos que compõem a vertente crítica de Bandeira, buscamos verificar o que o poeta pernambucano traz da leitura atenta de outros poetas para dentro de si, para que realizemos posterior análise de como desenvolve sua própria poesia a partir disso.

Do mesmo modo, a análise de correspondências propicia inúmeras possibilidades de leitura, uma vez que esse gênero pode dialogar com ensaios, memórias, diários, crônicas. Estabelecer essa ponte pode permitir, por exemplo, o estudo de outros aspectos da vida e da obra dos escritores estudados e, até mesmo, conhecer a recepção destes em seus respectivos contextos histórico-culturais. Nesse sentido, assim como a crítica e a autobiografia podem esclarecer aspectos importantes do fazer poético de Manuel Bandeira, acreditamos que as cartas trocadas com seus contemporâneos também escritores pode proporcionar uma melhor compreensão do processo de composição poética.

A fim de sistematizar a leitura dos textos em prosa de Bandeira, uma vez que se trata de um conjunto extenso e variado, nosso recorte detém-se, prioritariamente, em grandes temas que perpassam essa vertente de sua obra. Nesse sentido, optamos por não nos dedicarmos às peculiaridades inerentes a cada um dos gêneros textuais envolvidos, por entendermos que essas características não contribuem de maneira relevante para a leitura ora proposta. Pelo contrário, fazemos o levantamento dos textos em prosa entendendo esse conjunto como uma espécie de “arquivo”, de onde extraímos conceitos aplicáveis à sua poesia, a partir de assuntos comuns a vários desses textos – tais como aspectos linguísticos e formais de composição poética e os temas recorrentes. Portanto, importam-nos mais os conceitos e noções que se podem depreender dos textos em questão, e não as especificidades dos gêneros a que cada um pertence.

Seguindo essa perspectiva, vale destacar que, algumas vezes, priorizamos, neste trabalho, a leitura dos textos como unidades dissociadas de suas obras de origem, enfocando, assim, apenas o que trazem de conteúdo conceitual para a análise que apresentamos. Muitos dos textos aqui analisados, aliás, não possuem vinculação a uma edição elaborada e concebida pelo poeta – como é o caso das cartas e de muitas das crônicas. Entre estas, por exemplo, as únicas publicadas em volumes autônomos enquanto o poeta ainda era vivo foram as *Crônicas da província do Brasil* e a edição da *Flauta de papel*. Entretanto, a organização e a seleção das crônicas tal como feitas pelo poeta não contribui de maneira relevante para a compreensão de sua poesia de acordo com a leitura que propomos.

Sinalizamos, ainda, que, apesar de entendermos que alguns desses textos têm relevantes particularidades relativas a seus contextos de publicação, consideramos, nesta tese, as coletâneas da prosa de Bandeira publicadas em livro.

Os prefácios, por exemplo, por serem paratextos, têm o objetivo de acompanhar um texto principal, orientando sua leitura. Sendo assim, embora saibamos que possuem, desse modo, relação intrínseca com os livros em que foram originalmente publicados, decidimos, neste trabalho, para fins de organização e composição do texto, mantê-los junto aos ensaios críticos, conforme a edição da José Aguilar de 1958, modelo reproduzido na edição da Global de 2016, coordenada por André Seffrin.

Sendo assim, neste capítulo, considerando os textos não necessariamente atrelados aos seus contextos originais de publicação, extrairemos, da prosa de Manuel Bandeira, aspectos relevantes para o estudo de sua poesia.

2.1 *Itinerário de Pasárgada*: uma autobiografia crítica

Em 1954, após compromisso assumido com Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, além do incentivo de João Condé – todos mencionados na dedicatória –, Manuel Bandeira publica *Itinerário de Pasárgada*, conjunto de memórias que seria, inicialmente, destinado a uma revista que acabou deixando de existir. O livro se desenvolve em capítulos curtos e segue uma ordem não necessariamente cronológica, uma vez que há partes dedicadas a aspectos diversos da história de sua vida. Por meio de uma linguagem simples que se aproxima da crônica, o poeta faz um relato essencial sobre sua formação literária.

Bandeira narra, no *Itinerário*, algumas lembranças da infância, as relações familiares e o adoecimento pela tuberculose, mas parece tentar rememorar esse conjunto de aspectos de sua vida, prioritariamente, com o objetivo de refletir acerca da influência que exerceram em sua obra e o conduziram no caminho da literatura, deixando de lado a arquitetura. Outro ponto importante, e ao qual dedica os primeiros capítulos, é constituído pela narrativa das inúmeras influências literárias que teria recebido, e que aconteceram, como afirma, de maneira sucessiva, e não simultânea. Destacam-se Prudhomme, que despertou seu interesse pela prosódia poética francesa, e Apollinaire, que lhe revelou a incipiente poesia modernista, bem como os grandes líricos portugueses Camões e Eugénio de Castro.

O *Itinerário de Pasárgada* define-se, portanto, como uma espécie de autobiografia intelectual, que apresenta, para além de dados da vida do poeta, uma lição sobre a arte poética. Nesse sentido, sua leitura é fundamental para todos que desejam se aprofundar nos estudos da poesia de Manuel Bandeira, bem como se configura como extremamente relevante para a reflexão sobre a poética de outros grandes nomes da literatura brasileira, como Olavo Bilac, Castro Alves, entre outros.

Considerando que a autorreflexão de Bandeira nos oferece material vasto de análise de sua percepção do que é poesia, e que as ideias são apresentadas no livro de maneira difusa, atendendo ao encadeamento lógico dado pela lembrança, entendemos ser necessário encontrar um critério de organização para fins de estudo. À semelhança do processo utilizado na organização dos conteúdos das cartas e dos ensaios, subdividimos, então, as ideias dispostas por meio dos tópicos, quais sejam: métrica e ritmo; forma; linguagem; filosofia do fazer poético; aspectos temáticos.

Chama a atenção o fato de Manuel Bandeira declarar-se arrependido por ter escrito essas memórias. O motivo, de acordo com ele, seria não encontrar prazer nessas evocações, por causa da mediocridade que elas deixam transparecer: “e ainda [...] as dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoecei, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos – *A Cinza das Horas*” (BANDEIRA, 1984, p. 29). Ele afirma ter consolidado a sua técnica poética ao longo desses treze anos e, no mesmo período, tomou consciência de suas limitações como escritor.

Refletindo sobre o fazer poético, Bandeira faz ponderações acerca da produção literária espontânea e inspirada – característica, segundo ele, de sua própria poesia – em contraposição a uma poesia plena de lucidez e fruto de um esforço consciente de criação, como a de Paul Valéry. Afirma o poeta:

[...] não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (BANDEIRA, 1984, p. 30)

Reside nesse aspecto, portanto, sua percepção de ser um “poeta menor” – como afirmou, anos mais tarde, em “Testamento”, de *Lira dos cinquent’anos*, e também, recorrentemente, no *Itinerário*, configurando quase uma espécie de

síndrome do impostor. Chega a dizer, por exemplo, que, apesar de ter alguns momentos de emoção social e solidariedade com a miséria, presentes em poemas como “Boi morto”, “Poema do beco”, “Chanson des petits esclaves” e “Trucidaram o rio”, não o fazia à altura de Carlos Drummond de Andrade em *A rosa do povo* e *Sentimento do mundo* (BANDEIRA, 1984, p. 102). E, apesar de ter sido professor, de ter publicado crônicas e ensaios sobre assuntos diversos, declara acreditar-se um intruso em todas as outras áreas, à exceção da poesia, destino ao qual chegou devido à doença: “Sim, sou sofrivelmente um poeta lírico: porque não pude ser outra coisa, perdoai...” (BANDEIRA, 1984, p. 108).

Para Bandeira, um grande poeta é capaz de trabalhar sobre seus sentimentos e transformá-los em um produto lírico de qualidade. Ele declara, contudo, não fazer poesia quando quer, mas apenas quando ela, poesia, quer ser feita (BANDEIRA, 1984, p. 118). Por essa razão, o poeta tem poemas gestados ao longo de uma vida, cujas ideias surgiam em determinados momentos, mas, nem sempre, prontas para finalização, caso de “Vou-me embora pra Pasárgada”. Curiosamente, quando esse poema finalmente ficou pronto, resultou numa espécie de resumo de sua vida, como uma exaltação da evasão da vida besta. Bandeira apresenta também outros exemplos de poemas que lhe surgiram involuntariamente, como a “Última canção do beco”, cujo processo de composição se deu durante uma viagem de bonde, conforme as ideias lhe brotavam na cabeça, resultando em poema de perfeitas sete estrofes de sete versos com sete sílabas métricas. Espontaneamente, também lhe surgiu, durante um sonho, o soneto “O lutador”. Embora, segundo ele, isso tivesse acontecido algumas vezes, apenas nessa ocasião conseguira, ao despertar, lembrar-se com precisão do poema quase na íntegra. Os versos da “Oração do Saco de Mangaratiba”, porém, que lhe surgiram num momento de delírio por extremo cansaço, não resistiram à noite de sono, sobrando apenas a única estrofe regular do poema (BANDEIRA, 1984, p. 98-99). Do mesmo modo, ao comentar crítica de Abgar Renault acerca das traduções que escrevera, afirma que seus grandes “achados poéticos” não passam de intuições, sem necessário exercício poético (BANDEIRA, 1984, p. 120).

Ressalta, por outro lado, ter aprendido cedo que “a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos” (BANDEIRA, 1984, p. 31). Desse modo, destaca que foi a partir da observação atenta dos versos de outros poetas que aprendeu a reconhecer os efeitos estéticos dos recursos sonoros,

descobrimos que “a poesia é feita de pequenos nada”, e que, mesmo as mínimas escolhas fonéticas, podem estragar um verso (BANDEIRA, 1984, p. 33).

Esse aspecto nos faz refletir sobre a importância que Manuel Bandeira dá às minúcias formais em seus poemas. Seleção vocabular, figuras de linguagem sonoras, rima, métrica são recursos muito caros ao poeta, e aos quais ele dedica muita atenção não apenas em sua própria produção lírica, mas também na de outros escritores – aspecto perceptível, por exemplo, nas extensas cartas com análises críticas trocadas com o amigo Mário de Andrade, bem como em alguns dos ensaios publicados sobre poesia. E o interesse de Bandeira pelos aspectos formais da poesia, segundo relata no *Itinerário*, vem desde a infância, por volta dos 8 ou 9 anos, quando lia os poemas publicados nos jornais e estranhava a ruptura de quartetos para tercetos em um soneto (BANDEIRA, 1984, p. 20).

Já na idade adulta, o poeta começa a fazer alguns exercícios de análise poética. Ao tentar se lembrar de um poema, fazia a reconstituição anotada da melhor maneira que recordava e, posteriormente, comparava com o original. Cotejando ambas as versões – a sua e a original –, identificava a melhor e investigava, a partir daí, os recursos empregados em cada uma, a fim de verificar o que deveria utilizar em seus próprios versos (BANDEIRA, 1984, p. 31).

O mesmo fazia observando as emendas realizadas por outros poetas em novas versões publicadas de seus próprios poemas. Desse modo, passou a dar atenção especial a critérios como a seleção vocabular – e cita, nesse caso, uma emenda feita por Castro Alves, que alterou o verso “No seio da morena há tanta amora!” para “No seio da mulher há tanto aroma!”. Comenta, sobre outros versos do poeta baiano, a superioridade das emendas introduzidas no sentido de desfazer ecos e clarear os versos com alterações de timbre, percebendo-se, desse modo, a valorização de aspectos sonoros do poema (BANDEIRA, 1984, p. 32).

É relevante notar o mesmo processo de emendas feito em alguns dos versos de Bandeira. Para isso, um valioso instrumento é a edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença, da Casa de Rui Barbosa, publicada em 1994. Nesse volume, estão reunidos os três primeiros livros de poemas (*A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*), acrescidos de uma introdução crítico-filológica, que explica o desenvolvimento do trabalho de seleção de todas as edições disponíveis desse conjunto de poemas, além de alguns

apêndices que apresentam as variantes entre as versões e anotações manuscritas do poeta.

Na relação pessoal de Bandeira com seus poemas, nota-se uma predileção por “Noite morta”, de *O ritmo dissoluto*, composto em versos livres. Sobre isso, o poeta diz não saber se o motivo era que, até então, resguardava a atmosfera do lugar em que foi escrito – Petrópolis, para onde fugia, vez ou outra, em busca de clima mais ameno para a sua doença –, ou se a razão era o fato de que, ainda que composto em versos livres, o sentia, “na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os [seus] poemas de metro cuidadosamente construído” (BANDEIRA, 1984, p. 76). Isso talvez se deva à própria aceitação do poema em sua natureza, tal como brotou do inconsciente, conforme o poeta valorizava. Diante da flexibilidade formal, seria possível, ao poeta, aceitar o poema como inalterável muito mais facilmente do que os metrificados e regulares, cuja forma exige cuidados com a estrutura, e que sempre permanecem sujeitos à introdução de emendas em busca de aperfeiçoamentos. Não significa que, nos versos livres, o poeta não se preocupasse, em absoluto, com a disposição dos termos e com a estrutura, mas o nível de (auto)exigência deveria ser, possivelmente, menor.

Existem ainda, no *Itinerário*, comentários sobre os versos alexandrinos, tão comuns na poesia parnasiana. Para Bandeira, foi a partir da observação dos maus poetas que aprendeu muito do que deveria evitar – por exemplo, a monotonia dos alexandrinos com a estrutura *adjetivo + substantivo + substantivo + adjetivo* (BANDEIRA, 1984, p. 34). Apesar de exemplificar a questão com versos de Olavo Bilac, ressalta, contudo, vê-lo como um belo artista, que cometeu apenas alguns deslizes pontuais. Suas críticas destinam-se, prioritariamente, a alguns poetas pós-parnasianos, de quem teria debochado nos versos de “Os sapos”, de *Carnaval*.

No *Itinerário*, partindo de comentário sobre o poema “O céu, a terra, o vento sossegado”, de Luís de Camões, Bandeira critica a rigidez formal dos parnasianos e afirma ter se reconciliado com o hiato graças a esses versos do poeta lusitano, o que o levou a compor “Hiato”, também de *Carnaval* (BANDEIRA, 1984, p. 38). Destaca-se, nesse poema, a opção recorrente pela diérese na composição dos versos eneassílabos, como em “outro ente”, “manso enlaçar”, e “no ar”, considerando os encontros vocálicos interverbais, e também em “arruinada”, com a escolha do hiato intraverbal entre “u” e “i”. (BANDEIRA, [19--], p. 98). A lição dos grandes líricos portugueses, como Antônio Nobre, Cesário Verde e Eugênio de

Castro, foi fundamental no processo de desenvolvimento do seu próprio estilo. A partir desse mesmo soneto camoniano, declara ter aprendido a não desprezar as chamadas rimas pobres, desde que elas fossem pertinentes ao assunto. Segundo ele, “a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical” (BANDEIRA, 1984, p. 40).

A musicalidade, a propósito, é algo que Bandeira leva muito em consideração na apreciação poética, como confessou ao amigo Mário de Andrade em carta de 1922: “Eu faço versos para me consolar de não ter ideias musicais” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 65). E, muito embora ele tenha uma percepção aguçada das minúcias formais e métricas, é a musicalidade que guia seu pensamento poético, conforme declara no *Itinerário*:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão à palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. (BANDEIRA, 1984, p. 49)

É no *Itinerário* ainda, contudo, que o poeta esclarece a distinção entre a musicalidade propriamente dita e a musicalidade da poesia, subentendida e, por vezes, apenas indicada. Bandeira afirma que foi a partir da análise da musicalidade desentranhada de seus versos pelos compositores que se dedicaram a essa tarefa – como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Mignone – que compreendeu que não há verdadeiramente música num poema. Ao poeta cabe explorar os efeitos de musicalidade típicos da poesia, como o ritmo e os timbres (BANDEIRA, 1984, p. 79-80).

Atento ao ritmo, o poeta se refere também ao seu processo de transição para o verso livre. Para corrigir o hábito de compor com ritmos metrificados, exercitava a partir de traduções em prosa, de *menus*, receitas de cozinha etc. Até que, ao deparar-se com o poema “Minha vida e meus amores”, de Gonçalves Dias, sentiu-se “verdadeiramente liberto da tirania métrica”, ao perceber que é possível manter um movimento rítmico, apesar de oscilações no tamanho dos versos, nas pausas e nas sílabas tônicas (BANDEIRA, 1984, p. 46).

No tocante às questões temáticas de sua obra, chama a atenção o fato de Bandeira afirmar não encontrar prazer no processo de escrita de suas memórias.

Apesar disso, o *Itinerário* se inicia a partir do relato da infância em Pernambuco, tema tão caro ao poeta e tão amplamente abordado em sua poesia. Para ele, as reminiscências desse período são muito importantes, porque encerram um vasto conteúdo de emoção comparável à emoção de natureza artística. A partir disso, o poeta afirma ser essa identificação entre ambas o segredo do seu itinerário em poesia³: tanto na emoção fruto da experiência literária quanto na recordação das emoções da infância, haveria algo que foge à razão, forçando-o a “uma atitude de apaixonada escuta” (BANDEIRA, 1984, p. 17).

“Não sei se exagerei dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância”, diz Bandeira sobre a época em que morou no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, de 1920 a 1933 (BANDEIRA, 1984, p. 65). Foi nesse período que escreveu *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, quase todo o *Estrela da manhã* e as *Crônicas da província do Brasil*. A relação com o espaço é fundamental para o poeta, porque foi no contato com a rua, rememorando as experiências da vida na província durante a infância em Recife, que pôde assimilar os aspectos do cotidiano tão marcantes em sua poesia. Segundo ele, essa característica de sua poesia não resultou de nenhuma intenção modernista, mas sim de sua vivência no ambiente do Curvelo.

Outro aspecto destacado por Bandeira, e que reforça a importância da temática da infância em sua poesia, diz respeito à influência recebida das cantigas populares e de roda. Segundo ele, o contato com esses gêneros desde que era criança fez com que passasse a perceber que a poesia pode estar em tudo, “tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1984, p. 19). Pode-se inferir, portanto, que esse aspecto fez parte dos alicerces do que viria a torná-lo tão afinado com os preceitos modernistas, ao fazê-lo perceber a poesia não apenas nos

³ Trata-se, aqui, de algo aproximável ao conceito de alumbramento, relevante no processo poético de Bandeira, no sentido de que, para ele, a poesia precisa ser capaz de presentificar experiências de maneira reveladora. Esse aspecto foi destacado em nossa dissertação de mestrado: “Quando Emil Staiger afirma que a essência do gênero lírico consiste na *recordação*, entende-se que define esse gênero por uma atitude de presentificação das experiências, permitindo que o indivíduo possa revivê-las. Desse modo, poderíamos dizer que é através da escrita que o poeta resgata vivências cristalizadas pela palavra, criando momentos únicos e reveladores para si mesmo – ideia contida, por exemplo, nos versos de ‘Bonheur lyrique’, de Manuel Bandeira: ‘Coeur de phthisique / O mon coeur lyrique / Ton bonheur ne peut pas être comme celui des autres / Il faut que tu te fabriques / Un bonheur unique’. [...] vale lembrar que, para Bandeira, a escrita de seus poemas também é fruto de alumbramento, do impulso que o motiva a transfigurar o mundo à sua volta por meio da palavra [...], como se, ainda que por um segundo fugaz, fosse possível a percepção de ‘todos os instantes num único’, como diz a frase de Octavio Paz que tomamos por epígrafe. Dessa forma, assim como a escrita de Bandeira é frequentemente acometida pela naturalidade dos instantes alumbrados, sua poesia é amplamente permeada por outros muitos alumbramentos.” (PEREIRA, 2012, p.75-78).

amores, mas também na andorinha e no porquinho-da-índia, bem como no beco, no boi morto e nas três mulheres do anúncio de um sabonete.

Esse é um traço importante da poesia de Manuel Bandeira, cujos versos flertam muitas vezes com o humor. Depois de uma série de crônicas bem-humoradas e alguns poemas-piada publicados na seção “Mês Modernista”, no periódico *A Noite*, por volta de 1925, ele e outros escritores modernistas acabaram sendo rotulados pelo “espírito de piada”, que veio a ser considerado característica precípua do movimento como um todo, o qual não passaria de um “chorrilho de piadas” (BANDEIRA, 1984, p. 94). Na verdade, porém, de todos eles, talvez apenas em Oswald de Andrade esse aspecto foi efetivamente marcante. Bandeira critica essa perspectiva, sobretudo por não entender a condenação da piada: “como se a vida só fosse feita de momentos graves ou se só nestes houvesse teor poético” (BANDEIRA, 1984, p. 95).

Ao comentar o lançamento, em 1948, de *Mafuá do malungo*, compilação de versos de circunstância em grande parte dedicados a seus amigos, Bandeira reafirma o aspecto da brincadeira em sua poesia. “O poeta se diverte” é a crítica de Drummond, com a qual concorda, lembrando que, até os 15 anos, seus versos eram, de fato, puro divertimento. Depois disso, com a puberdade e, posteriormente, com a doença, serviam também como desabafos – ainda assim, versos de circunstância –, e conclui: “Sou poeta de circunstâncias e desabafos” (BANDEIRA, 1984, p. 128). Cita, então, palavras de Alfonso Reyes no livro *Cortesía*: “Desde ahora digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar: que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y de las letras [...]”⁴ (REYES *apud* BANDEIRA, 1984, p. 129). Dessa forma, mais uma vez, é possível perceber, como um aspecto fundamental da filosofia poética de Bandeira, que a poesia, para ele, não pode ser atrelada apenas ao sublime ou a temas nobres e graves.

Essa questão lhe remete também a um aspecto linguístico relativo à poesia. Do mesmo modo que, para Bandeira, a poesia não está apenas nas coisas sublimes, a linguagem poética também pode ser vulgar, não precisando se desvencilhar da espontaneidade do cotidiano. Do mesmo modo, defende o emprego de linguagem mais clara e objetiva, condenando os “hermetismos” de certos poetas,

⁴ Tradução nossa: A partir de agora, digo que quem só canta em dó de peito não sabe cantar: que quem só trata em versos de coisas sublimes não vive a verdadeira vida da poesia e das letras [...].

que assim procediam apenas para fingir-se de profundos: “só não fui claro quando não pude – fosse por deficiência ou impropriedade de linguagem, fosse por discrição” (BANDEIRA, 1984, p. 100).

Por fim, assinalemos que talvez o grande tema que permeia a obra de Bandeira, porque sintetiza sua própria experiência, é a ideia de que sua poesia percorreu um caminho que vai “da vida inteira que poderia ter sido e que não foi” até a vida que viera ficando “cada vez mais cheia de tudo”, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, mencionadas no fim do *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1984, p. 132). Manuel Bandeira diz, então, que esse é o sentido profundo de sua “Canção do vento e da minha vida”, e que, já na idade em que se encontrava ao escrever sua biografia, era como efetivamente se sentia: satisfeito com o que realizara em seu percurso literário, caminho alternativo que lhe surgiu após a doença.

2.2 Correspondência com outros modernistas

Nesta seção, tomaremos por base os volumes que reúnem a correspondência entre o poeta pernambucano e seus amigos Gilberto Freyre, Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto, além do conjunto intitulado “Epistolário”, constante do segundo volume da edição da José Aguilar de 1958, o qual reúne os textos em prosa publicados por Manuel Bandeira até então.

O volume intitulado *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*, organizado por Silvana Moreli Vicente Dias e publicado em 2017, reúne um extenso e relevante material, incluindo, além das 68 cartas trocadas entre esses autores – a maioria, até então, inédita –, alguns poemas, ensaios e crônicas publicados por ambos, bem como ensaios críticos da autora que visam refletir sobre o diálogo estabelecido entre eles.

Silvana Dias defende a possibilidade de uma interpretação textual que nos interessa, por partir de dados extraliterários para motivar a reflexão sobre a literatura. Dedicando-se, portanto, às cartas e aos textos produzidos por esses autores pernambucanos, ela verifica o dito e o não dito, enveredando pelas lacunas textuais, a fim de investigar as tensões literárias da época, chegando, por vezes, a

esbarrar em temas políticos disseminados no diálogo informal entre Bandeira e Freyre.

A proposta principal da autora é clara já no título: destacar o tema da “província”, presente na obra dos dois escritores, ainda que de maneira diversa, refletindo “experiências artísticas e intelectuais convergentes – mas não similares” (DIAS, 2017, p. 9). É inegável a relação de ambos com sua cidade natal, Recife, e o modo como isso se revela em sua produção literária. O próprio Bandeira, em crônica de 1966, faz questão de se autoafirmar “Pernambucano, sim senhor”, defendendo-se de comentários de que teria nascido no Recife por acidente. Conforme destaca a autora, a ideia de província representa um retorno às origens. Bandeira, recifense que viveu no Rio de Janeiro a maior parte de sua vida, transpõe para sua poesia a experiência do eu na cidade grande, cuja realidade é muito distinta da vivida no Recife de sua infância (DIAS, 2017, p. 13). Essa relação com a terra, tão sintomática na poesia de Bandeira, torna-se, de certa forma, paradigmática na literatura modernista a partir da década de 1930.

No volume *Ensaaios literários*, já era possível verificar a defesa de Manuel Bandeira do abasileiramento do português na literatura. O tema da província, aliás, a reforça, na medida em que projeta essa defesa num âmbito mais geral, como se vê na análise de Silvana Dias (2017, p. 12), que demonstra estar a poesia de Bandeira empenhada num “abasileiramento do Brasil”. Como destaca a autora, a trajetória de Bandeira traz à tona “em plenas décadas de 1920 e 1930, temas como a formação nacional, a língua, a música, a religião e a arquitetura brasileiras, com uma coerência insuperável em sua geração”, de modo que sua poesia gera formas de aproximação da experiência e da matéria locais (DIAS, 2017, p. 12).

Diferentemente da correspondência trocada com Mário de Andrade, em que há maior discussão teórica e apontamentos diretos sobre a produção poética de cada um, permeadas por sugestões e críticas bastante aprofundadas, as cartas que trocavam Gilberto Freyre e “Baby Flag” – apelido pelo qual Freyre chamava Manuel Bandeira – apresentam um tom mais informal, em que predominam comentários sobre amigos em comum e sua vida pessoal. Os comentários referentes ao trabalho em si adquirem tom mais de desabafo, em que se nota a saudade de Recife – sobretudo por parte de Freyre, que passou períodos lecionando fora do país – além de assuntos diversos, como questões financeiras, rotina de trabalho, temas naturais de conversação entre amigos próximos. Há também pedidos de leitura e de livros

por parte de ambos, mas isso não configura análises muito detalhadas sobre as obras. Por esse motivo, destacaremos, desse conjunto, momentos pontuais em que é possível verificar observações acerca do fazer literário, ainda que tratadas de maneira subjetiva.

Em carta de 4 de junho de 1927, por exemplo, Manuel Bandeira acusa o recebimento de cinco exemplares do poema de Gilberto Freyre “Bahia de Todos os Santos e de quase todos os pecados”. Há comentários sobre a distribuição dos exemplares entre os amigos, com brincadeiras acerca das dedicatórias. A única observação sobre o poema em si vem carregada de informalidade: “Teu poema, Gilberto, será a minha eterna dor de corno. Não posso me conformar com aquela galinhagem tão gozada, tão sem vergonhosamente lírica, trescalando a baunilha de mulata asseada. Sacana!” (BANDEIRA *in* DIAS, 2017, p. 33).

Anos mais tarde, em 10 de janeiro de 1934, “Flag” – como o próprio assina a carta – parabeniza Freyre pela repercussão de seu *Casa-grande & senzala* (publicado em dezembro de 1933), que, segundo informaram os livreiros, estava sendo muito vendido. Na sequência, menciona os comentários de Murilo Mendes, Gastão Cruls e Roquette-Pinto sobre o livro, mas em momento algum apresenta sua própria opinião, reconhecendo, inclusive, em carta de maio de 1934 – portanto, alguns meses mais tarde –, que ainda não havia terminado a leitura devido a inúmeros compromissos profissionais. É interessante notar que se tem, nesse trecho, uma noção da recepção de um dos principais livros de Gilberto Freyre, mas, curiosamente, Bandeira, que é um amigo tão próximo, exerce apenas o papel de portador das notícias, e não o de crítico.

Já em 1936, Bandeira, em carta de 7 de outubro, comenta ter concluído e achado ótima a leitura de outro livro de Freyre, intitulado *Sobrados e mucambos*. Deste o poeta ressalta o capítulo sobre a mulher e o homem, ao qual alude no prefácio à sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. A ideia central do texto é apresentar como, no Romantismo, o suposto medo que o homem fingia ter da mulher era apenas uma estratégia de manutenção do patriarcalismo, a fim de melhor conquistá-la para, em seguida, dominá-la. O destaque dado a essa questão é relevante, porque pode indiciar o pensamento do poeta acerca da mulher e, pois, de certa forma, ajudar na compreensão da maneira como retrata a figura feminina e as relações amorosas em sua poesia.

Aventura e rotina, publicado em 1953, tem dedicatória a Manuel Bandeira, “Sem quê nem para quê, só por pura e velha amizade” (FREYRE *in* DIAS, 2017, p. 146). O livro, uma espécie de diário de viagem, supera todos os outros quanto ao estilo e à ressonância poética, na perspectiva de Bandeira, que ainda ressalta, em carta de 18 de junho de 1954, ter-se deleitado intensamente com o conhecimento em profundidade da paisagem portuguesa demonstrado por Freyre (DIAS, 2017, p. 147). Como de regra nas outras cartas, entretanto, esse comentário de Bandeira é bastante superficial e pouco relevante para a compreensão de suas preferências estéticas, apenas indicando sua tendência a valorizar a presença de traços líricos em textos de prosa.

Percebe-se, portanto, a partir desses exemplos, que o diálogo epistolar entre Bandeira e Freyre contém poucas observações acerca do fazer literário. Na correspondência entre esses autores, predominam, assim, conversas triviais, com demonstrações de apreço e incentivo mútuos, não se observando reflexões densas sobre questões estéticas.

As cartas trocadas entre Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto foram reunidas em livro, juntamente com a correspondência entre João Cabral e Drummond, por Flora Süssekind. O material, que compreende o período formativo de Cabral (anos 1940 e 1950), estava transcrito desde 1993, mas só teve a autorização dos herdeiros para publicação no ano 2000. Nessa época, foi então retomado o projeto de edição do conjunto, que não se trata de uma edição crítica – como a própria organizadora esclarece na nota sobre a edição –, cumprindo apenas o papel de divulgação mais ampla para propiciar novos estudos.

A parte correspondente às cartas trocadas entre João Cabral e Bandeira abrange 42 documentos, do período que se estende de 1942 a 1958. Süssekind (2001, p. 8) destaca que a concentração epistolar entre os poetas nesse período ressalta a importância da amizade de Cabral com amigos/poetas mais velhos justamente durante o processo de formação de seu método poético. Percebe-se, contudo, que a troca epistolar entre os autores gerava resultados mútuos de autorreflexão.

Os poetas estabelecem diálogo frequente, ao longo desse período, sobre o cenário literário do momento, trocam livros e poemas escritos e conversam também sobre banalidades do dia a dia. Incluem-se ainda discussões sobre a publicação de *Mafuá do malungo*, feita artesanalmente por Cabral em sua tipografia particular, em

Barcelona, na época em que lá estava como diplomata. Entre trocas de provas e até discussões sobre o título do livro, os poetas conversam sobre literatura, planos de edição de outros escritores e amigos em comum. No entanto, diferentemente da correspondência com Mário de Andrade, as missivas trocadas entre Bandeira e Cabral aprofundam-se menos nas discussões.

Em alguns poucos momentos, Cabral se demora em algum assunto, apresentando, em seguida, muitas desculpas. A justificativa, segundo ele, é a dificuldade de conversar fluentemente sobre arte e literatura com os novos amigos em Barcelona, com quem apenas conseguia trocar algumas palavras num “engasgado castelhano” (CABRAL *in* SÜSSEKIND, 2001, p. 69). Talvez por isso o poeta recorresse aos velhos amigos brasileiros, com quem podia manter um diálogo mais fluido e franco.

Da parte de Bandeira, sobretudo, é possível percebê-lo bastante à vontade nas confissões feitas ao amigo. Em carta de 1º de abril de 1950, por exemplo, o poeta reconhece que, apesar de sua admiração pelo chileno Pablo Neruda, sempre o achou “muito retórico, muito palavroso”, preferindo os poemas do equatoriano Jorge Carrera Andrade (BANDEIRA *in* SÜSSEKIND, 2001, p. 118). Esse comentário endossa a perceptível preferência de Bandeira por uma linguagem poética objetiva e simples, como será também observado em suas reflexões com outros poetas e em seus textos em prosa.

Em outro momento, já em carta de 25 de novembro de 1951, Bandeira revela as desavenças em relação à chamada Geração de 45, que a historiografia literária viria a identificar como a terceira fase do Modernismo, cujos representantes muito criticavam Bandeira e outros poetas da vanguarda, numa postura que ele considerava apenas ressentida. Sobre isso, destaca:

Está se dando nessa geração nova uma coisa engraçada: meia dúzia deles, menos citados do que outra meia dúzia, encheu-se de despeito e estão disputando a primeira colocação à força de golpes baixos, por exemplo xingando de puxa-saco aos que nos querem bem. É visível que a sua situação (sua de você) os põe doentes: você está longe daqui, fora completamente da *mêlée*, e no entanto o seu nome não sai das seções literárias dos jornais e é opinião quase geral que você foi o abridor de caminho. Ao passo que eles para serem falados têm que dar entrevistas solicitadas, fundar revistas, etc. (BANDEIRA *in* SÜSSEKIND, 2001, p. 140)

A questão em pauta era o que Cabral chamou de “neoparnasianismo-esteticismo” da Geração de 45, com uma literatura floreada por requintes intelectuais

não condizentes com a realidade do próprio país. O poeta esclarece que chegou a flertar com isso enquanto esteve no Brasil, mas, quando foi para a Europa, teve consciência de como o Brasil era pobre e miserável, de modo que insistir nesse estilo seria algo trágico para os próprios brasileiros (CABRAL *in* SÜSSEKIND, 2001, p. 146).

Além disso, Sússekind chama a atenção para o fato de Bandeira publicar *Mafuá do malungo* justamente nesse contexto. Embora João Cabral tenha pedido ao amigo, especificamente, esses versos para publicação em sua tipografia, Sússekind entende que a aceitação tenha a ver com uma intenção de Bandeira. A justificativa seria o caráter “dessublimizador” desse livro em relação ao esteticismo da Geração de 45 e à sua própria consagração como escritor, sobretudo após as homenagens recebidas em virtude de seu cinquentenário (SÜSSEKIND, 2001, p. 11).

No que tange às conversas sobre as próprias composições, chama a atenção a carta em que Bandeira comenta o *Cão sem plumas*, de João Cabral, em 1º de janeiro de 1951. Diferentemente dos livros anteriores, em que Bandeira enxergava certo intelectualismo, neste o poeta destaca o uso da técnica servindo ao sentimento. Bandeira entende que, nos primeiros livros, Cabral estaria desenvolvendo exercícios estéticos, o que não os privaria, contudo, de caráter poético. Aponta, além disso, uma dúvida, por não entender a relação entre “rio” e as imagens de “cão sem plumas” e de “espada cortante”, mas não há resposta de Cabral para essa carta, ao menos no volume organizado por Sússekind.

Sobre os poemas de Bandeira, é interessante notar o olhar de Cabral realçando uma das características fundamentais da poesia madura do amigo. Após a leitura de “O bicho”, Cabral destaca, em carta datada de 17 de fevereiro de 1948, a capacidade de Bandeira para extrair poesia de um fato:

Fato que v. comunica sem qualquer jogo formal, sem qualquer palavra especial: antes, pelo contrário: como que querendo anular qualquer efeito autônomo dos meios de expressão. E isso é tanto mais impressionante, porque ninguém mais do que v. é capaz também de tirar todos os efeitos da atitude oposta, isto é, do puro funcionamento desses meios. (CABRAL *in* SÜSSEKIND, 2001, p. 60)

João Cabral elogia, no trecho, a habilidade do amigo de oscilar entre estilos, sendo capaz de compor poemas repletos de recursos estéticos, mas, ao mesmo tempo, de conseguir extrair poesia crua da observação direta dos fatos do cotidiano.

Trata-se, realmente, de um traço marcante de sua poesia, que será observado em outras composições, como o “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

De modo geral, as cartas trocadas entre esses poetas, apesar de abordarem frequentemente o tema da literatura, nem sempre trazem aspectos tão relevantes para as discussões ora propostas. As cartas de Bandeira e Mário de Andrade proporcionarão análises mais extensas e densas sobre teoria e o contexto literário da época.

O conjunto intitulado “Epistolário”, publicado, originalmente, na edição de 1958 da José Aguilar, reúne em livro, pela primeira vez, parte da correspondência de Manuel Bandeira. Tal como destacado na nota editorial do livro, sua importância reside na confirmação que se pode obter, a partir da leitura desse material, de que há na poesia, além de um lado inconsciente – como tantas vezes destacado por Bandeira acerca de sua própria poesia –, outro plenamente consciente, “que se domina pelo estudo do ofício, suas regras e tradições” (*in* BANDEIRA, 1958b, s/n).

Chamam a atenção, nesse sentido, sobretudo as cartas trocadas com amigos escritores, como Carlos Drummond de Andrade e também os irmãos João Alphonsus e Alphonsus de Guimaraens Filho, ambos filhos do consagrado poeta Alphonsus de Guimaraens. Mas o “Epistolário” não apresenta cartas apenas para esses interlocutores; há também cartas enviadas a familiares e a outros colegas do poeta pernambucano. Discussões sobre a literatura estão amplamente presentes nessas linhas e, a partir desses documentos, é possível comprovar o profundo conhecimento literário de Bandeira, bem como seu olhar aguçado e meticuloso em relação à poesia – o que, naturalmente, se reflete em seu próprio processo de composição lírica.

Um exemplo é seu comentário acerca dos versos alexandrinos em carta enviada, em 19 de janeiro de 1910, a seu tio Raimundo Bandeira – que não era poeta, mas sim uma pessoa “sensível à beleza do verso” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.383), como o descreve em outra missiva. Aparentemente, a carta é uma resposta a observações do tio sobre versos que Bandeira enviara, sobre os quais o tio teria dito não conseguir enxergar beleza nos alexandrinos. O poeta, então, critica a monotonia desses versos e afirma que parece claro para todos que sua influência não veio dos alexandrinos dos clássicos, para os quais o amor à forma cerceava qualquer mínima liberdade rítmica. O que ele admirava era a riqueza e a diversidade de formas de composição desse verso, capaz de dizer tudo, “do hipersublime ao

ultrapulha” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.381), de modo que, para ele, já então não fazia sentido prender-se aos modelos clássicos.

Ainda em outra carta ao tio, datada de provavelmente alguns dias depois, dando sequência à discussão, Bandeira discorre sobre questões estéticas e demonstra profundo conhecimento dos versos de Virgílio, Dante e Camões, comparando-os quanto aos tipos de metrificação que utilizam e às cesuras feitas nos versos. O poeta reproduz, então, o que parece constituir um comentário do tio na carta precedente sobre não se dever exagerar na forma, de modo a não tornar difícil a compreensão do sentido do poema. Nesse momento, considerando que a forma existe a serviço da ideia e do sentimento a serem transpostos aos versos, e que não pode, em absoluto, ser uma forma de opressão, anuncia uma ideia que tomará por base em toda a sua poesia: “Só é bela a forma que exprime bem o pensamento e sugere o estado d’alma.” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.382).

Outro tópico abordado é a ideia de universalidade da arte, da qual Bandeira discorda explicitamente na mesma carta de janeiro de 1910 remetida ao tio. Para ele, a ideia de uma arte que esteja ao alcance de todos é absurda, porque a cada indivíduo caberá uma percepção subjetiva até mesmo da natureza. Ele considera, ainda, que a capacidade de compreensão da arte pode, muitas vezes, estar atrelada a um aspecto cultural: “Há por aí m.^{to} bacharel formado que não pode compreender a beleza de uma tragédia de Sófocles – que os gregos todos sentiam...” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.383).

Em outro momento, em carta de 21 de outubro de 1924, endereçada a Carlos Drummond de Andrade, percebe-se que essa era uma pauta de discussão entre os modernistas:

Você tocou em mais um ponto a respeito dos quais aqui se conversa muito. Assim, por exemplo, o problema do nacionalismo na arte brasileira. O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo entretanto não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no *Malasarte*. O Oswald defende o primitivismo, mas o primitivismo dêle é civilizadíssimo: creio que há mal-entendido na rotulação: o que êle quer é acabar com a imaginária livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura. (BANDEIRA, 1958b, p. 1.385-1.386)

Explicando a questão levantada por Bandeira nessa carta, devemos lembrar que, no contexto após a Semana de Arte Moderna de 1922, o meio artístico ficou dividido entre adversários do movimento e aqueles que o exaltavam – estes também

separados em grupos ideológicos que discutiam a nova forma de expressão artística. Enquanto em uns pulsava o sentimento nativista e a ideia de um resgate do que havia de genuinamente brasileiro, outros – como Graça Aranha – defendiam a universalidade da arte.

Graça Aranha defendeu essa perspectiva não apenas em seu discurso na inauguração da Semana de Arte Moderna, como também reiterou esse pensamento dois anos mais tarde, em conferência proferida na Academia Brasileira de Letras. Na primeira ocasião, defendeu que a arte é uma forma de integração com o Cosmos e um meio de nos transportar para o universal, de modo que “O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal” (TELES, 1987, p. 285). Na segunda ocasião, ainda mais categórico, em defesa do que chamou de “objetivismo dinâmico” da arte moderna – ou seja, a capacidade da arte de exprimir o movimento das coisas por forças independentes do eu, em contraposição ao que denomina “subjetivismo passivo” (TELES, 1987, p. 312) –, chegou a afirmar que a obra de arte que não possuía uma tendência universalizante não existia esteticamente:

A obra de arte é tanto mais profunda e mais equilibrada quanto mais predominam os elementos gerais e universais. Se o artista despreza ou não possui a emoção profunda que lhe vem dos elementos essenciais da arte, e se preocupa com o assunto, a anedota, e dela faz o centro da obra de arte, esta é inexistente esteticamente. (TELES, 1987, p. 313)

Essas questões são novamente mencionadas por Bandeira em crônica publicada em 1924 sob o título “Poesia Pau-Brasil”, em que dispara comentários sarcásticos contra vários de seus contemporâneos modernistas, inclusive Oswald de Andrade e Graça Aranha, sendo ainda mais enfático: “Eu quero falar do que me der na cabeça” (BANDEIRA, 2015, p. 323). No fim das contas, não pende para nenhum dos lados: para ele, a grande importância das inovações modernistas deveria ser a liberdade de cada um escrever sobre o que quisesse. O que Bandeira deixa claro desde sempre é seu posicionamento central nessa discussão, como na mencionada carta de 1924 para Drummond: “creio que no fundo estão todos de acordo e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos.” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.386).

Destaca-se também do “Epistolário” a declaração de Bandeira, em carta a Alphonsus de Guimaraens Filho datada de 19 de outubro de 1941, de gostar de

conversar com “poetas 100%”, que, segundo ele, são os poetas verdadeiramente artistas ou artesãos. Cabe, aqui, lembrar-nos da etimologia da palavra “arte”, que se origina do termo latino “ars”, que pode ser traduzido por “técnica”, “perícia”, “habilidade”. Nesse sentido, compreendemos que Bandeira se refere, nesse trecho, aos poetas que dominam a técnica da escrita e conhecem as normas de métrica, mesmo que, por opção, não as utilizem. Para o poeta, o conhecimento adquirido é capaz de contribuir para a qualidade dos versos de modo geral, nas formas fixas ou nos versos livres. São citados, como exemplos de “poetas 100%”, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Ribeiro Couto e o próprio Alphonsus de Guimaraens Filho, todos conhecidos correspondentes de Bandeira.

E o interesse do poeta em interlocutores atentos à forma se reflete no diálogo estabelecido com eles, sempre muito preciso e detalhista. De questões métricas a observações vocabulares, há inúmeros exemplos, em sua correspondência, de apontamentos técnicos sobre poesia. Em carta ao mesmo Alphonsus de Guimaraens Filho, enviada em 10 de outubro de 1940, Bandeira questiona o uso do termo “mamãe” em um poema. Acertadamente, o poeta destaca que a palavra em questão vem carregada de uma carga afetiva e íntima, de modo que não poderia ser utilizada em qualquer contexto, muito menos quando o eu lírico parece assumir uma postura viril, de desbravamento. Em outra carta ao mesmo interlocutor, de 7 de outubro de 1941, discute pormenorizadamente a pronúncia utilizada ao se declamar poesia, tendo em vista os impactos disso na métrica. Fazer ou não certas elisões interferiria na métrica, e Bandeira exemplifica com vários versos do próprio Alphonsus. Alguns de seus comentários, no entanto, assumem feição bastante impressionista, como na carta datada de 7 de abril de 1954: “Também não gostei da sinalefa ‘jovem agora’. [...] Aqui me repugna, não sei se por causa da palavra ‘jovem’, que nunca me foi simpática – não sei porquê.” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.460). O mesmo tipo de comentário será percebido com frequência na correspondência trocada com o amigo Mário de Andrade, com quem, como vimos, dialogou por muitos anos, trocando poemas e apontamentos detalhados verso a verso.

O livro *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, organizado por Marcos Antonio de Moraes, reúne a extensa interlocução epistolar entre esses escritores, de julho de 1922 a outubro de 1944, com periodicidade irregular, mas bastante frequente, somando um total de 421 cartas. Considerando que Mário de

Andrade morreu em fevereiro de 1945, pode-se afirmar que a correspondência reunida nesse volume perpassa praticamente toda a fase produtiva do autor, bem como constitui importante documentação para se compreender melhor o desenrolar do Modernismo no Brasil. Algumas cartas não constam do conjunto por não integrarem os respectivos acervos dos autores, de modo que, em alguns momentos, percebem-se respostas a cartas não localizadas, circunstância que determina a compreensão dos assuntos tratados por meio de inferências a partir do contexto.

À época em que começaram a se corresponder, poucos meses depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade estava prestes a publicar seu segundo livro de poemas, *Pauliceia desvairada*, e Manuel Bandeira tinha já publicados *A cinza das horas* e *Carnaval*. Pensando nisso, é inevitável perceber a relevância desse material para a compreensão da obra desses autores, sobretudo porque é uma característica da interação entre eles a troca de poemas seguida de comentários críticos bastante detalhados e aprofundados, com propostas de ajustes em cada verso, mudanças de palavras, emendas, sugestões de supressão de versos e estrofes, além de discussões frequentes sobre questões estéticas relevantes para o momento.

O diálogo franco era uma exigência de ambos e, quando não ocorreu, gerou, inclusive, mal-estar entre os autores. Um exemplo foi quando, em novembro de 1924, Mário de Andrade divulgou, na *Revista do Brasil*, artigo crítico bastante severo e minucioso acerca do volume *Poesias*, então recém-publicado por Manuel Bandeira. O poeta pernambucano agradeceu a precisão das críticas feitas pelo amigo, mas entristeceu-se porque elas não foram encaminhadas antes do envio dos versos à tipografia, o que lhe pareceu displicência diante da honestidade com que, em contrapartida, ele avaliava os textos que recebia por carta (MORAES, 2001, p. 165). Como o próprio Bandeira afirmara, em carta de 4 de fevereiro de 1928, seu compromisso com a qualidade artística era muito grande: “sou mais amigo da obra que você está criando do que da sua pessoa” (BANDEIRA in MORAES, 2001, p. 380).

Na tentativa de organizar melhor as ideias dispostas nas cartas desses autores, à semelhança do que foi feito com os ensaios críticos, elencamos os mesmos tópicos, que, no caso do conjunto em causa, são: métrica e ritmo; forma; linguagem; filosofia do fazer poético; aspectos temáticos. Considerando a extensão da correspondência estabelecida entre os autores, o critério temático parece mais

eficiente para a organização dos temas abordados do que o critério cronológico, razão por que apresentaremos as cartas selecionadas a partir dos tópicos mencionados.

Diferentemente do trabalho realizado com os ensaios, em que a organização lógica do pensamento é mais linear e evidente, identificar e destacar nas cartas esses tópicos disseminados em meio a conversas triviais entre amigos não é uma tarefa simples. Apesar de o trabalho crítico ser uma constante e estar presente na maior parte dessas cartas, muitas vezes, ele é feito em frases pontuais a partir de critérios subjetivos, ou está intrincado em meio a anedotas e narrativas prosaicas sobre conhecidos e fatos do cotidiano. Desse modo, a seleção de cartas que fizemos considera os comentários dos quais se pode extrair uma perspectiva crítica mais bem fundamentada ou, ao menos, em que é possível identificar um argumento, ainda que pontual. Priorizam-se também as missivas redigidas por Manuel Bandeira, uma vez que nosso objetivo é averiguar a perspectiva dele em relação ao processo de composição poética. Assim, recorreremos às respostas de Mário de Andrade circunstancialmente, quando nos auxiliam a compreender as discussões travadas e as observações feitas.

O ritmo, assunto tão abordado nos ensaios críticos de Bandeira, também está presente nas cartas enviadas a Mário de Andrade, de forma que é possível perceber que, para o poeta pernambucano, este é um aspecto essencial do trabalho de composição poética. Em correspondência de 3 de julho de 1922, Bandeira sintetiza essa perspectiva, elogiando a poesia do amigo paulista:

Uma qualidade que me fascina em você é a sua musicalidade. É aliás o que mais me seduz na poesia. Eu faço versos para me consolar de não ter ideias musicais: nunca a melodia mais precária ou mofina me passou pela cabeça. Sinto-me por isso, espiritualmente, um aleijado. Ainda bem que não me falta o sentimento do ritmo e da estrutura musical. Onde as encontro, gozo-as libidinosamente. (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 65)

É interessante perceber, nesse trecho, que o poeta revela uma frustração pessoal quanto à própria inaptidão para a música, o que acaba, por outro lado, motivando-o a compensar isso em sua produção poética. É o caso, por exemplo, do poema “Debussy”, de *Carnaval*, em que tenta reproduzir, às avessas, os primeiros compassos da *Réverie*, segundo afirma na mesma carta. Por gosto pessoal, acaba

por valorizar a musicalidade também na poesia de outros escritores, como Mário, assinalando esse aspecto como o mais atraente em uma composição lírica.

Curiosamente, os poemas de Manuel Bandeira despertaram o interesse de alguns compositores, que musicaram alguns de seus versos. Como exemplos, ele cita, em sua autobiografia, “Berimbau”, “Trem de ferro”, “Cantiga”, “Azulão”, “Dona Janaína”, “Irene no céu”, entre outros, todos com temática de fundo popular (BANDEIRA, 1984, p. 81-82). Algumas vezes, segundo afirma, a melodia despertada nos compositores já estava implícita em seus poemas; outras vezes, não. Sobre isso, destaca: “Assim como certos poemas admitem pluralidade de sentido ou de interpretações, como que em qualquer texto literário há infinito número de melodias implícitas.” (BANDEIRA, 1984, p. 81).

Certas vezes, a criação de alguns de seus poemas mais musicais foi feita por encomenda. É o caso de “Trem de ferro”, publicado em *Estrela da manhã*, que foi escrito a pedido de Camargo Guarnieri. Sobre esse convite, Bandeira conta a Mário de Andrade, em carta de 3 de dezembro de 1935, que o compositor relatara sentir muita facilidade em musicá-lo e, por isso, fazia questão de poema seu para uma peça de canto e piano. A proposta o empolgou e o fez se lembrar de uma brincadeira que seu pai fazia:

Quando o trem sai da estação, dizia ele, vai dizendo: Ca...fé cumpão...ca...fé cumpão...ca...fé cumpão... E quando toma velocidade: Poucagente, poucagente, poucagente... Sobre essas duas células compus a “bossa”. Introduzi na parte central melódica uma quadrinha popular e, para esticá-la, a pedido do Camargo, inventei mais duas no mesmo estilo. (BANDEIRA in MORAES, 2001, p. 619)

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz que foi graças à influência do pai que passou a reparar “que a poesia está em tudo” (BANDEIRA, 1984, p. 19). Do mesmo modo, a figura paterna parece produzir efeitos em sua composição poética ao longo da vida, fazendo-o perceber, por exemplo, a musicalidade contida no movimento do trem, bem como a poesia presente nas brincadeiras infantis.

Em carta de outubro de 1922, Bandeira também discute sobre métrica com Mário de Andrade. Comentando os alexandrinos de caráter parnasiano nos poemas de *Pauliceia desvairada*, questiona o ritmo natural defendido pelo poeta paulista, que afirma transpor os versos para o papel assim como lhe brotam à mente. Para Bandeira, o sentimento exagerado pode prejudicar a composição poética, e é

necessário que a razão intervenha a fim de conter os excessos. Apesar disso, o próprio poeta ressalta que também compõe poemas com alexandrinos nos mesmos moldes, mas afirma serem versos de “alma passadista”. Assertivo ao responder a Mário e em defesa de uma poesia com caráter mais moderno, que deixe de lado a velha poética parnasiana, Bandeira conclui: “Mas a emoção pedia assim!’ A tua emoção me irrita. E pronto: sentimento contra sentimento. Não há nada a fazer.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 74).

Comentários pontuais acerca de métrica estão presentes em muitas das cartas trocadas entre esses poetas, com sinalizações algumas vezes não fundamentadas a propósito de inversões, reduções e acréscimos. É sobretudo interessante que seja Bandeira, alguns anos mais velho que Mário de Andrade, a defender tão veementemente a mudança nos padrões rítmicos, deixando de lado aspectos considerados antiquados. É o caso dos decassílabos brancos, comuns no metro romântico. Em carta de 9 de agosto de 1925, Bandeira afirma:

Eu acho o decassílabo branco um ritmo pau, adormecedor, burrificante. É um ritmo que desliza, desliza... a gente quer se agarrar nalguma ponta e não acha. Imagens e conceitos mordentes caindo ali viram seixo rolado. No fim de 20 versos eu não entendo mais nada. [...] O decassílabo corrido é um ritmo intelectual. A gente pra saboreá-lo, tem que o ler bem disposto, sem cansaço nem aporrinhão como a gente faz quando pega num tratado de psicologia ou de outra gíria qualquer. (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 226).

Apesar de subjetiva, a análise sobre o verso decassílabo feita por Bandeira questiona o esforço mental demandado por uma metrificação que não parece natural. Desse modo, conclui seu argumento defendendo o verso livre ilógico moderno, que considera ser o que compreende o lirismo em seu estado mais puro.

Ainda sobre métrica, em carta de maio de 1931, Bandeira comenta alguns poemas enviados por Mário que ele mesmo decidira excluir de seu chamado “ciclo da Maria”. O referido ciclo é um conjunto de sete poemas, escritos em 1926 e publicados em *Remate de males*, de 1930, sob o título “Tempo de Maria”. Chama a atenção, nesses poemas excluídos, os versos muito extensos, que Bandeira considera deslocados do ritmo da paixão do amigo. Nesse sentido, afirma:

Estes ritmos largos, que você começou a cultivar creio que do tempo da sua viagem ao Amazonas, são muito unilaterais: dizem muito de você, sinto que nada da Maria. O tema-carnegão de todo o ciclo da Maria é “– Maria de perfil duro!” Você já reparou como a redondilha é boa pra exprimir dureza de

mulher? Dureza que tem graça, levianinha. Esse seu ritmo largo é por demais assustador, cósmico. (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 507)

O trecho “Maria de perfil duro” consta do poema intitulado “Moda do corajoso”, composto em redondilha maior, pertencente ao conjunto “Tempo de Maria”, de *Remate de males*. O conjunto foi dedicado a Eugênia Álvaro Moreira, declamadora modernista casada com o jornalista Álvaro Moreira – o que foi, portanto, o motivo da desilusão de Mário: “Já sei que não tem propósito / Gostar de donas casadas” (ANDRADE, 2013, p. 315). Bandeira considera, então, que esse deve ser o tom do poema – o tom de Maria –, e que, desse modo, os poemas excluídos, do modo como foram concebidos, acabavam mesmo por falar muito mais sobre o poeta do que sobre sua musa.

Sobre a forma, em carta de 10 de outubro de 1924, Bandeira escreve a Mário de Andrade comentando alguns poemas que este lhe havia enviado do que viria a ser, anos mais tarde, o livro intitulado *Clã do jabuti*. Uma das críticas mais significativas do poeta pernambucano, porque se estendia a todo o livro, dizia respeito à estruturação dos poemas. Segundo ele, havia vários versos que comporiam um único verso, considerando que se trataria de uma mesma unidade de sentido, de modo que o fracionamento seria apenas arbitrário (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 133). Mário não aceita o argumento de Bandeira e, em carta de 7 de novembro de 1924, retruca que o verso livre pode corresponder a um juízo inteiro, mas não apenas isso; precisaria também obedecer a “ritmos interiores pessoais” (ANDRADE *in* MORAES, 2001, p. 144).

Alguns meses mais tarde, em março de 1925, Mário de Andrade e Bandeira, a pedido deste, desenvolvem extensa discussão acerca de uma definição do termo *verso*. Tratava-se de um pedido de Sousa da Silveira, que gostaria de incluir em suas aulas, na Escola Normal do Rio, uma acepção do termo que contemplasse também o verso livre, diante de sua popularização no contexto de liberdade formal do Modernismo. Após algumas discussões, chegam à conclusão de que uma definição um pouco mais adequada seria a de que verso é uma “entidade rítmica determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica”, considerando que “o lirismo pode exprimir-se em prosa ou verso”, mas apenas neste encontra-se o “lirismo puro” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 194-195).

Embora Bandeira julgue o termo “entidade” preciso, por entender que essa é a noção que distingue o verso da frase prosaica, e que abarca o que, de maneira

vaga, ele chamara de “autonomia de ritmo” e “existência própria e interior”, trata-se de uma definição inusitada – quase metafísica –, bem como soa estranha a ideia de certa imperatividade nas pausas entre os versos. Uma definição mais correta – e muito mais simples – é a do ensaísta dominicano Pedro Henríquez-Ureña, citada informalmente pelo próprio Bandeira na conferência “Poesia e verso”, publicada no volume *De poetas e de poesia*: “O verso é a unidade rítmica do poema. Ritmo, em sua fórmula elementar, é repetição”⁵ (BANDEIRA, 1958b, p. 1.276). Entende-se, contudo, a partir dessa conferência, o posicionamento do poeta, ao apresentar essa definição de verso em 1925. Certamente, seu incômodo já residia desde então no que considerou um efeito “catastrófico” do Modernismo: a ilusão de que, com o verso livre, qualquer série de linhas desiguais constitui um poema. Por esse motivo, ironicamente, conclui:

Por isso tenho às vezes uma grande tentação de esquecer tudo que aprendi com mestre Ureña e dizer e jurar para toda a gente que “verso é o ajuntamento de palavras, ou ainda de uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas”, como ensinavam Bilac e Guimaraens Passos. (BANDEIRA, 1958b, p. 1.282)

Ainda em relação à arquitetura poética, chama a atenção o comentário de Bandeira acerca de sua dificuldade em compor um poema por iniciativa da própria consciência. Segundo ele, em carta de 19 de setembro de 1925, seus poemas se constroem no subconsciente e à sua revelia, de modo que, levando em conta, conforme sua compreensão, a etimologia do termo “poeta” como “o que cria”, considera-se mais um lírico do que um poeta (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 240).

Vale destacar, entretanto, que, na Antiguidade greco-romana, a arte não era entendida como “criação”, mas como uma “técnica”, ou seja, um conhecimento passível de ensino e aprendizagem. Entendia-se que duas faculdades eram necessárias para o desempenho da atividade retórico-poética: o *engenho*, ou *gênio* – caráter inato, inclinação natural – e a *arte* – perícia especializada adquirida por meio da aprendizagem (SOUZA, 2014, p. 87). Nesse sentido, o termo “poeta”, ao pé da letra, significava “fazedor”, “aquele que faz” (NASCENTES, 1955, p. 406). De

⁵ A explicação exata de Ureña, em *Estudios de versificación española* (1961), é: “El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como ‘agrupación de sonidos’, obedece solo a una ley rítmica primaria: la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición.” (*apud* CAPARRÓS, 2010).

fato, o que Bandeira entende por “poeta”, aquele capaz de construir conscientemente um poema, coincide com a noção etimológica de “fazedor”, o que domina a técnica. O emprego da palavra “criação”, contudo, é que parece inadequado ao contexto, fazendo-nos enxergar a noção de “poeta” pelo prisma da modernidade romântica, que atribui ao *subconsciente* – termo que o próprio Bandeira usa nessa carta – o processo de criação poética espontânea.⁶

A habilidade de construção poética é algo que Bandeira admira em outros poetas, como Mário de Andrade, que teria feito uma obra poética extremamente refletida. Por outro lado, diante da dificuldade desse amigo, anos mais tarde, em compor um poema lírico sobre a vitória-régia, dá-lhe o conselho “de não procurar fazer poesia, a menos que ela lhe apareça no virar de uma esquina” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 353). Nesse sentido, compreendemos que Bandeira entende que a criação poética genuína é espontânea – ainda que sobre ela exista o trabalho racional.

Refletindo sobre uma filosofia do fazer poético, a importância da tradição também é um aspecto muito destacado na correspondência. Quando, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Bandeira menciona a influência de João Ribeiro quanto à compreensão de que o conceito de tradição não é inconciliável com “as aventuras fascinantes do espírito” (BANDEIRA, 2016, p. 98-99), o poeta joga luz sobre uma questão basilar de sua concepção do fazer poético: um bom poema revela a influência dos autores clássicos.

Sobre isso, comenta em uma de suas primeiras cartas, de 3 de julho de 1922: “Um poema realmente digno desse nome implica em matéria de sensibilidade e de técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é a contribuição ingênua do poeta.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 65). Compreende-se, portanto, em carta de 10 de outubro de 1925, o elogio do poeta ao amigo paulista referente ao Soneto nº III de “A minha epopeia”, em cuja composição era perceptível a influência da tradição luso-brasileira de Camões, Antero de Quental, António Nobre e Olavo Bilac.

Por outro lado, o emprego inadequado desse recurso pode ser extremamente prejudicial. Sobre isso, Bandeira critica Mário de Andrade em carta de 17 de setembro de 1926, afirmando ser possível que ele andasse, à época, apenas

⁶ Ver detalhes em: SOUZA, 2019, p. 14.

fazendo pastiches. O comentário baseia-se em análise do poema “Lenda”, em que Mário se vale da influência de Catulo da Paixão Cearense para a descrição de um céu de caboclo, mas, segundo Bandeira, “índio nem caboclo fala como o Catulo”, e justifica: “Catulo é caboclo mas é um grande poeta caboclo degenerado amulatado e agalegado pela grande cidade. O que eu quero e o que você quer é céu de caboclo sem grandezas, no caso um ‘cabocolinho’.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 310). Percebe-se, dessa forma, que a assimilação da tradição deve se refletir, na composição lírica, de maneira coerente, evitando-se a imitação gratuita de estilos que nada acrescentariam de relevante aos textos produzidos.

A menção de Bandeira a aspectos linguísticos também revela um critério valorizado pelo poeta, que, em carta de 3 de outubro de 1922, critica os neologismos, revelando uma predileção pessoal pelas “palavras velhas”. Afirma também preferir conter os excessos, talvez por rejeição a uma aura simbolista que ainda poderia perdurar nos poemas: “vejo muitos exageros coloridos que não me parecem bastante conscientes para se me impor” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 70). Em carta de 20 de novembro de 1924, ressalva, contudo, o efeito puramente musical, dessa vez associado às palavras em si, mais do que à estrutura métrica:

Então a senha é guerra ao simbolismo? Guerra ao impressionismo! Convém não exagerar. É inegável o elemento música nas artes da palavra. Desde que há som, há música. E é inegável também o elemento imagem na música. Senão ela seria puramente sensorial. Para mim na poesia é legitimamente cabível o efeito puramente musical. O mal do simbolismo foi exagerar, abusar. (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 151)

Outra crítica linguística apresentada por Bandeira, em carta de 19 de janeiro de 1925 sobre o poema “Reza de fim de ano”, diz respeito à tentativa de Mário de Andrade de escrever num português brasileiro, visando a uma pretensa naturalidade linguística. Em nome disso, segundo Bandeira, o poeta paulista força construções que não reproduzem necessariamente um falar nativo, como certas colocações pronominais que parecem, para Bandeira, bastante artificiais (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 180). A crítica de Bandeira foi motivo de extensa discussão entre os poetas, que culminou num longa carta de Mário de Andrade, datada de 25 de janeiro de 1925, em que ele apresenta justificativas para as suas opções linguísticas, cujo objetivo era tentar “*ajudar* a formação literária, isto é, culta da língua brasileira” (ANDRADE *in* MORAES, 2001, p. 181), mas por meio de

processos que Bandeira considerava arbitrários e excessivos, como o emprego da vogal suarabática em termos como “admito” e “abissolutamente”, e a opção exclusiva pela preposição “pra” em detrimento de “para” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 190).

Bandeira defende que a preposição “para”, em certos contextos, soa mais natural, e que não devemos barrá-la dos textos em nome de um abraqueiramento linguístico (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 180). Mário de Andrade, por sua vez, afirma que nem mesmo os portugueses usavam “para” (ANDRADE *in* MORAES, 2001, p. 185), ao passo que o poeta pernambucano retruca, na carta seguinte, que ambas as formas devem coexistir, posicionando-se contra uma “sistematização pessoal voluntária” da língua (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 190).

Essa discussão se estenderia por muitos anos, nunca havendo exatamente consenso entre os poetas. Em carta de 6 de agosto de 1931, Bandeira volta a criticar o amigo paulista, apontando, dessa vez, a dificuldade de seus leitores compreenderem o que quer dizer, e atacando sua pretensa intenção social:

[...] a sua nobre tentativa de linguagem brasileira, feita no pensamento de nos unir mais os brasileiros, ideia portanto altamente socializante, se [tem] afirmado dessocializante: a maioria das pessoas simples que lêem você sentem dificuldade de compreendê-lo. Quando você escreve “sube” e “intaliano”, ninguém sente seu desejo de comunhão nem o seu sacrifício, mas a sua personalidade indiscreta e tirânica querendo impor na linguagem literária escrita formas da linguagem popular ou culta falada que agradam à sua sensibilidade de grande escritor. (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 516-517)

A crítica do poeta pernambucano reside, sobretudo, no fato de que Mário de Andrade não se concentraria em fatos linguísticos. Trata-se, para Bandeira, de sistematização arbitrária, baseada em preferências pessoais e seguindo critérios lógicos particulares, o que tornaria seus argumentos ilícitos – “[a língua] tem uma lógica que não é a individual e muitas vezes nos escapa” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 566). Ele chega, por vezes, a se irritar com isso, principalmente por não aceitar a justificativa do interesse social, como em carta de 30 de julho de 1933: “Ora, esses purismos da sua gramatiquinha da fala brasileira irritam todo o mundo e prejudicam enormemente a sua ação social. Se irritam a mim, que sou seu amigo!... Afinal falei, mas sei que será à toa.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 564).

Bandeira defende, essencialmente, a naturalidade e a riqueza das variações linguísticas, com todos os seus erros e impurezas, que não obedecem

necessariamente à lógica. Para ele, a lógica é papel dos gramáticos; aos escritores cabe influenciar a língua pelo gosto da expressão. É o que afirma na carta ao amigo datada de 7 de agosto de 1933:

Por que empobrecê-la [a língua] por amor de uma sistematização que aliás indispõe contra você aqueles que você quer influenciar em pontos mais substanciais que os de simples linguagem. A língua afinal de contas vai se fazendo quer você ou quem quer que seja queira ou não queira. Escreva naturalmente, Mário. (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 567).

A tentativa de resgate vocabular da brasilidade, no entanto, se expressa também por meio do emprego de termos que aludem a traços culturais regionais e a aspectos nativos. Mesmo nos poetas românticos, que Bandeira considera maçantes, vez ou outra, a menção de um elemento brasileiro o faz ficar “com vontade de dar um beijo numa bananeira” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 204). Nesse sentido, em carta de 2 de abril de 1925, afirma categoricamente: “Você descobriu o grande poema brasileiro. Todas essas coisas da terra que você diz tão amendoim-torradamente [...], eu sufocava dizer. Não sabia como. Você achou como.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 195). Percebe-se, assim, que o poeta pernambucano enxerga o emprego desses termos genuinamente brasileiros como um recurso válido para o aperfeiçoamento estético de um poema.

Por fim, quanto ao objetivo e ao tema de um texto lírico, o poeta pernambucano diz, em carta de 27 de dezembro de 1924, ter mudado de prática. Em seus primeiros livros, muitos poemas refletiam estados de espírito intensos que vivera, como os escritos por ocasião das crises decorrentes da tuberculose. Para o Bandeira de 1924, contudo, interessam mais os poemas impessoais, em que “a emoção artística é desinteressada” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 166), caso, por exemplo, de poemas como “Berimbau” e “Debussy”. Nessa perspectiva, valorizam-se os poemas que podem assumir um caráter atemporal, não estando presos nem a determinados contextos, nem a determinados aspectos pessoais.

Apesar disso, em carta de 12 de janeiro de 1944, Bandeira reconhece saber, por relatos de conhecidos, que mesmo os seus poemas de caráter mais pessoal eram, ao menos, capazes de oferecer consolo a outros. Uma vez que afirma não existir atividade artística desinteressada, isso o fez sentir-se mais confortável consigo mesmo, passando a enxergar certa utilidade mesmo nesses seus primeiros poemas. Chama a atenção também o fato de Bandeira considerar sua própria

poesia uma espécie de “secreção orgânica”. Em carta a Mário de Andrade de 22 de maio de 1930, o poeta pernambucano diz não enxergar seus próprios versos como matéria artística, mas sim como fruto de uma “necessidade imperiosa de expressão” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 448).

Nesse sentido, percebemos, portanto, dois valores fundamentais da poesia para Bandeira. Como disse na carta de 1944, por um lado, destaca-se o valor social da literatura: “Um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha a ilusão de fazer arte pura, age socialmente.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 668), provocando, assim, um efeito sobre os que o leem. Por outro lado, como dito na carta de 1930, há um valor individual, como uma necessidade orgânica, que é capaz até mesmo de isentá-lo de autojulgamento: “Urina da gente pode feder que é sempre urina. A minha poesia pode não prestar mas tenho impressão que é sempre poesia” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 448).

Vale lembrar, então, a carta de 30 de dezembro de 1922, na qual Mário diz ter abandonado a poesia (a partir de *Pauliceia desvairada*, já publicado, mas se refere também a *Losango cáqui*, quase integralmente pronto à época), e afirma que seus poemas mais recentes “são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos”, realizando “a poesia mais psicológica possível” (ANDRADE *in* MORAES, 2001, p. 78-79). Claramente, para Mário, a poesia lírica só pode ser fruto da emoção, sendo, assim, inconciliável com a razão. Junto com a carta, Mário envia ao amigo um poema de *Losango cáqui*.

Bandeira gosta muito do poema recebido e, em carta datada de 6 de janeiro de 1923, responde à autocrítica do amigo paulista acerca de sua poesia. Em sua defesa, afirma que Mário é “um sujeito em quem a emoção poética se debate no círculo de ferro de uma inteligência perpetuamente insatisfeita” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 81). Ele incentiva, então, seu trabalho como poeta:

Há qualquer coisa de científico em sua poesia, pelo menos de aguçadamente inteligente. Dá-me, como já lhe disse, o mesmo gozo da moral dedutiva de Espinosa. Não creio que você esteja perdido para a poesia. Onde há síntese emotiva e aproximações bruscas de termos remotos, haverá sempre poesia. A prova é o silogismo regular... (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 81)

A comparação com o filósofo racionalista holandês Baruch Spinoza busca comprovar que o rigor lógico-científico e a beleza estética não são elementos necessariamente excludentes. Pelo contrário, assim como no silogismo regular se

deduz uma conclusão das premissas apresentadas, é possível encontrar profunda emoção poética na aproximação racional de termos remotos, em uma construção poética extremamente refletida. Para Bandeira, portanto, a composição poética fruto de um esforço racional e analítico é sim poesia. E é nesse contexto que faz a afirmação basilar constante da epígrafe desta tese: “A arte moderna é profundamente intelectual e precisa explicada” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 81).

Além disso, chama a atenção a correlação entre intelectualidade e poesia no contexto modernista. Bandeira comenta que Sérgio Buarque de Holanda também dizia querer publicar um livro de ensaios antes de qualquer obra de ficção “para mostrar primeiro que não é louco” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 81), o que ele afirma ser mesmo muito bom, pois é sempre válido começar por um “prefácio interessantíssimo” – aludindo, aqui, ao texto de Mário de Andrade que precede os poemas de *Pauliceia desvairada*. A necessidade da metalinguagem – por meio de prefácios e de textos similares –, embora praticada desde antes do Romantismo, tornou-se uma verdadeira mania romântica e, mais ainda, nas vanguardas novecentistas, com a inflação de manifestos. Sendo o movimento modernista caracterizado por seu aspecto vanguardista e inovador, esse lado “intelectualizado” da arte, em que a emoção se debate com a razão, e que demanda a metalinguagem, mostra-se como traço marcante da poesia do século XX.

As cartas trocadas com Mário de Andrade, mais do que as enviadas aos conterrâneos Gilberto Freyre e João Cabral de Melo Neto ou as reunidas no “Epistolário”, contribuem, dessa forma, para uma análise detalhada do Modernismo brasileiro. A partir das críticas e comentários de Manuel Bandeira acerca do fazer poético do amigo paulista por nós selecionados, é possível identificar, portanto, não só os aspectos por ele valorizados na literatura, mas também podemos tomá-los por base para uma reflexão sobre a própria poesia do autor.

2.3 A vertente ensaística

Nesta seção, trataremos dos textos críticos reunidos em *Ensaaios literários* – uma reimpressão, em volume autônomo, de textos selecionados pelo próprio poeta

para a edição de sua obra completa publicada pela Aguilar em 1958. A compilação independente dos ensaios – realizada pela editora Global, em 2016, sob a coordenação de André Seffrin – reúne reflexões prioritariamente acerca do verso e da poesia, temas com os quais Bandeira se sentia mais confortável. Interessante, sobre isso, notar que, aos textos produzidos acerca da prosa, o autor dá o nome de “Impressões”, realçando, assim, que esse é um tema com o qual tem menos familiaridade (HOLFELDT; MUNARI *in* BANDEIRA, 2016, p. 10). Diferentemente dos textos acerca da poesia, aos quais confere o título de “Ensaio”.

Primeiramente, convém entendermos de que maneira se desenvolve a crítica realizada por Manuel Bandeira. Em texto acerca da crítica literária no Brasil oitocentista, mas apresentando conceituações acerca desse gênero válidas em outros contextos, Souza (2015, p. 181) estabelece os desdobramentos básicos da crítica – a crítica *tout court* e a autocrítica, no plano concreto e específico; e a metacrítica, no plano abstrato e de generalidades. A metacrítica é um gênero que consiste no desenvolvimento de análises sobre o próprio fazer crítico, de modo a tentar alicerçar os fundamentos que embasariam tais textos e o que esperar destes. A crítica *tout court*, por sua vez, é normalmente dedicada à apreciação de obras ou autores específicos, sendo comumente encontrada em notas de lançamentos literários, homenagens a escritores e prefácios e apresentações de livros. Trata-se do tipo predominante no volume de ensaios em questão. Por fim, a autocrítica consiste em uma espécie de reflexão sobre o próprio fazer literário, vez por outra defendendo a própria concepção e as escolhas realizadas, formato em que se enquadram as considerações feitas por Bandeira em seu *Itinerário*.

É a partir da publicação de crônicas em jornais que Manuel Bandeira ganha reconhecimento em sua vertente crítica. Já consolidado como poeta, seus textos adquirem, como afirma Souto (2011, p. 14), certa *legitimidade*, que apenas um poeta autêntico como Bandeira poderia ter. Apesar disso, em advertência apresentada na primeira edição de *Flauta de papel*, o próprio poeta refere-se às suas crônicas como mera prosa apressada redigida para jornais, que mais se assemelha a um bate-papo entre amigos em escritos aos quais não dá tanta importância (BANDEIRA, 2014, p. 11). De fato, a linguagem utilizada nas crônicas, comum nesse gênero, apresenta um tom mais informal. Percebe-se, contudo, entremeado nos bate-papos de Bandeira, sua vertente crítica latente presente em muitos textos.

Diferentemente das crônicas, nos textos reunidos no volume *Ensaaios literários*, a linguagem adquirida assume tom mais formal e predomina a análise pormenorizada da arquitetura dos poemas, com enfoque, sobretudo, em critérios formais, opções métricas, composição das rimas, entre outros. Vez por outra, o poeta assume perspectivas mais pessoais, a que Souto chama de *impressionismos*, o que é, contudo, perfeitamente aceitável no gênero, considerando que a análise subjetiva de Bandeira é calcada em sua sensibilidade poética e não em critérios estéticos baseados em seu gosto (SOUTO, 2011, p. 15).

Do conjunto dos vinte ensaios relacionados, sete não trazem contribuições relevantes para o que ora nos propomos a avaliar – o desenvolvimento, na crítica, de um modelo de fazer poético. São estes: “A autoria das *Cartas Chilenas*”, texto extenso em que Bandeira apenas busca comprovar a autoria desses escritos a partir da observação das versões publicadas e de textos escritos por Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa; “Centenário de Júlio Ribeiro”, que consiste na apresentação de uma longa biografia do autor com alguns comentários também sobre a sua prosa; as “Orações de Paraninfo” de 1945 e 1949, proferidas aos formandos da Faculdade de Filosofia da então Universidade do Brasil (atual UFRJ) – muito embora, na primeira delas, Bandeira detenha-se, momentaneamente, em observações acerca da literatura hispano-americana, conteúdo de suas aulas, destacando a importância de não desprezar a tradição europeia em que nos formamos, mas valorizar as emoções específicas suscitadas pela nossa paisagem e pela nossa alma (BANDEIRA, 2016, p. 142); “Saudação a Peregrino Júnior”, discurso de recepção a este autor na Academia Brasileira de Letras em 1946, detendo-se sobre aspectos da obra dele; “Silva Ramos”, discurso proferido na ABL, em 1953, por ocasião do centenário do autor, que enfoca sua atuação como professor de Língua Portuguesa, faceta conhecida por Bandeira, que foi seu aluno no Colégio Pedro II; e “Volta ao Nordeste”, texto breve que contempla a prosa de José Lins do Rego.

De todos os outros textos, elencamos reflexões do poeta pernambucano acerca da poesia que contemplam os seguintes tópicos: rima; métrica e ritmo; forma; linguagem; filosofia do fazer poético; aspectos temáticos; considerações sobre a literatura brasileira em relação à de outros países. Cabe destacar que um dos ensaios, “Apresentação da poesia brasileira”, consiste na reprodução, na íntegra, do texto que antecede a antologia, publicada em volume autônomo com o mesmo título.

O enfoque, adequado à proposta do livro, é muito mais histórico e biográfico do que estilístico. Os apontamentos críticos sobre o fazer poético são, portanto, mais pontuais, mas estão presentes disseminados entre as questões relacionadas às temáticas das escolas literárias e os autores consagrados.

O primeiro ensaio, intitulado “Uma questão de métrica”, data de 1912, portanto antes ainda de Bandeira publicar seu primeiro volume de poemas, o que só aconteceria cinco anos mais tarde. O poeta inicia sua crítica afirmando categoricamente que a literatura brasileira é, então, apenas um reflexo da francesa e é exatamente nesse aspecto que reside seu julgamento. Com o olhar voltado, sobretudo, para os românticos brasileiros, afirma que, por estas bandas, explora-se pouco a técnica poética, à exceção dos parnasianos. Ora, como podem os escritores brasileiros, tão atentos à tradição francesa, fazer tão pouco caso das rimas, da harmonia e da possibilidade de implementação de novos ritmos, aspectos tão caros aos europeus?

Sobre os novos ritmos, é possível perceber que, mesmo nesses primeiros escritos de Bandeira sobre literatura, há uma inclinação a ver com bons olhos certa flexibilização métrica calculada, o que talvez revele uma incipiente tendência a acolher as inovações literárias que surgirão das vanguardas e que estarão presentes na sua obra modernista. Seus primeiros livros de versos, entretanto, são ainda permeados por maior rigidez formal.

Apresentado seu julgamento acerca dos poetas brasileiros de seu tempo e do público de literatura deste país – acostumado à cantilena romântica –, detém-se, por algumas páginas, na escansão de alexandrinos franceses, a fim de comprovar que diferentes processos de cesura podem ter resultados prolíficos. Nesse aspecto, critica a rigidez dos compêndios de versificação brasileiros, que afirmam que a cesura dos octossílabos deve ser sempre na quarta sílaba, ao contrário dos franceses, que fizeram do octossílabo “um instrumento de rara e perfeita flexibilidade” (BANDEIRA, 2016, p. 22). Menciona, então, alguns exemplos de versos de Machado de Assis e Alberto de Oliveira, dois poetas brasileiros que foram bem influenciados pelos franceses e não se deixaram prender às amarras da cesura mediana.

O ensaio seguinte, de 1917, é uma típica crítica *tout court*, publicada no *Correio de Minas*, referente ao então recém-publicado livro de versos de Mário Mendes Campos. Apesar da desaprovação ao poeta quanto às ideias, à

profundidade do sentimento e também à forma – por exemplo, devido à adjetivação excessiva e imprópria –, a grande questão, nesse ensaio, é, novamente, uma crítica aos modelos engessados e às ditas “leis do ritmo”. E, nesse caso, o alvo maior nem é, portanto, o poeta em si, mas sim Machado Sobrinho, o crítico que, conforme Bandeira, “quis dar uma lição ao poeta: mas a verdade é que dos dois quem precisa aprender é o crítico...” (BANDEIRA, 2016, p. 28).

Ainda que teça julgamentos vários sobre os versos de Campos, Bandeira defende que, ao menos, quanto ao sentimento do ritmo poético, o poeta não precisa de lições. E aproveita-se disso para emendar sua queixa quanto aos “sistematizadores apressados” ou às “mesquinhas regras de pedagogo” (BANDEIRA, 2016, p. 25). Machado Sobrinho havia criticado o uso da sinérese em alguns dos versos de Mendes Campos; no entanto, conforme Bandeira, o crítico parece ignorar inúmeros bons poemas de escritores consagrados, como Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia, em que se utiliza o mesmo recurso com fluidez. De acordo com Bandeira, a passagem de um hiato para um ditongo no interior de uma palavra é facultativa, o que dá aos poetas a opção de se valerem desse processo para fins de metrficação, como opção estilística, ressalvadas as diferenças para o ouvido que o emprego do recurso possa provocar, como a maior rigidez dos versos.

Quinze dias depois, no mesmo *Correio de Minas*, Bandeira publica novo ensaio, intitulado “Por amor de um verso”, desta vez diretamente em resposta a Machado Sobrinho, que teria ficado bastante irritado com a crítica do poeta pernambucano e o havia chamado, entre outras tantas ofensas, de “bilontra” e “pernóstico”. Bandeira era, naquele tempo, um escritor pouco conhecido, cujo livro de estreia, *A cinza das horas*, havia sido publicado poucos meses antes. Machado Sobrinho aproveita-se, pois, para apoiar sua crítica não nas afirmações de Bandeira, mas sim em sua pessoa, o que apenas dá ao poeta pernambucano mais razão em fundamentar seus argumentos sobre o ritmo dos versos de Mendes Campos. É então que, respondendo ao que definira como “sentimento justo do ritmo”, Bandeira afirma que o critério fundamental para assentar os princípios do ritmo reside no ouvido e que, desse modo, o bom verso “dispensa as muletas da métrica e faz ler certo à primeira vista” (BANDEIRA, 2016, p. 30).

Essa asserção pode parecer, numa primeira impressão, um critério muito subjetivo. Entretanto, o poeta explica que a opção pela elisão das vogais quando

ocorre o hiato constitui justamente o recurso denominado sinérese, de modo que optar por esse recurso não pode ser considerado incorreto. Acrescenta que, assim como na música, o ritmo é uma noção sutil e se torna cada vez mais à medida que, de geração em geração, se apuram os ouvidos. Critica, assim, o que chama de “deplorável tendência sistematizadora”, que valoriza a fixidez em detrimento da mobilidade e utiliza o argumento de autoridade de Laforgue e Banville, que defendem, justamente, o metro agradável ao ouvido e a inspiração acima de leis mecânicas e imóveis (BANDEIRA, 2016, p. 30-31).

Abrimos, aqui, um parêntese para destacar o que Culler chama de “dimensão ritualística da lírica”, talvez o primeiro elemento de que nos lembremos ao pensarmos em poesia. Sobre isso, o crítico afirma que, se a lírica é uma linguagem prazerosa, em grande parte isso se deve ao ritmo. Do mesmo modo, se a lírica é memorável e se conseguimos repeti-la e recitá-la, isso também ocorre, em grande parte, graças ao ritmo (CULLER, 2015, p. 137-138). E os padrões métricos, por sua vez, mediante estabelecimento de esquemas combinatórios entre sílabas e fonemas, certamente também contribuem para o ritmo de um poema. Enquanto a métrica consiste em esquemas pré-determinados, o ritmo de alguma forma emana do texto. Por esse motivo é que, em termos de crítica, o ritmo, segundo Culler, é uma das instâncias poéticas mais difíceis de serem avaliadas. Para o autor, o ritmo poético é tão familiar quanto o ato de batermos nossos pés no chão acompanhando corretamente o tempo de uma música⁷ (CULLER, 2015, p. 140). Trata-se de algo que não tem uma medida precisa, mas que somos todos capazes de reconhecer ao preferirmos os versos de um poema.

Até o fim do texto, Bandeira apresenta, ainda, extensa lista de versos consagrados de Raimundo Correia nos quais se utiliza o mesmo recurso presente nos poemas de Mendes Campos. Dois anos mais tarde, em seu famoso poema “Os sapos”, de *Carnaval*, Bandeira debochará dessa perspectiva engessada: “Vede como primo / Em comer os hiatos!” (BANDEIRA, [19--], p. 80).

O prefácio da *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, datado de 1949, inicia com a comparação dos volumes de história da literatura brasileira até então publicados. Em seguida, desenvolve comentários sobre alguns escritores do período, e é possível, nessas análises, encontrar disseminados alguns de seus

⁷ Aliás, na poesia grega e na latina, era costume marcar o ritmo dos versos com a batida dos pés, razão pela qual, em grego e latim, as unidades métricas chamavam-se *pés*.

critérios de apreciação poética. Um exemplo é a menção a Araújo Porto-Alegre, a quem tece elogios relativos à métrica e ao domínio da língua. No entanto, cabe destacar que, para Bandeira, esses elementos apenas não são suficientes para compor um bom poema. O mesmo domínio linguístico e da forma que o faz compor versos com “vigor descritivo” e riqueza vocabular acaba por prejudicar a clareza ou a tentativa de transmitir emoções de modo verdadeiro (BANDEIRA, 2016, p. 40).

Outro interessante trecho é o que comenta o lirismo amoroso dos românticos. Em menção a capítulo de Gilberto Freyre intitulado “A mulher e o homem”, de *Sobrados e mucambos*, Bandeira (2016, p. 45) ressalta como o patriarcalismo da formação cultural brasileira aparece no culto à mulher no século XIX. Trata-se de aparente adoração à mulher, que é, na verdade, apenas mero objeto de dominação. No mesmo sentido, destaca que essa ideia também está latente em “Amor e medo”, de Casimiro de Abreu, poema cujo eu lírico se revestiria de uma máscara de insegurança a fim de melhor dominar o sexo dito frágil.

Seguindo a mesma perspectiva, também no prefácio à *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, de 1951, Bandeira desenvolve reflexão acerca do tema das relações amorosas, caro ao poeta e bastante explorado, inclusive, em sua própria produção lírica. Estabelecendo comparação entre os românticos e os parnasianos, afirma que, entre estes, já não há mais a visão da mulher submissa, vista como a “sinhá”. A própria figura da “sinhá” perde espaço em um contexto histórico pós-abolição da escravatura. Nesse sentido, entre os parnasianos, o lirismo amoroso acabou sendo “condicionado pelas transformações sociais”, de modo que o amor nos poemas dessa geração pode ser definido por “uma concepção mais realista das relações entre os dois sexos” (BANDEIRA, 2016, p. 55). Ressalta, ainda, que o sentimentalismo não é típico apenas dos românticos, mas está presente também em poemas da fase parnasiana. Entretanto, é a “meiguice dengosa e chorona”, que Bandeira considera, aliás, bastante típica dos brasileiros, que predomina nos poemas românticos de feição sentimental.

Mais à frente, volta a concentrar-se em aspectos formais da produção poética e de novo comenta a sinérese. Afirma que, por optar por este recurso, os parnasianos ganharam em rigidez e firmeza, o que garantiu o caráter escultural da poesia próprio do período, caso de Alberto de Oliveira. Por outro lado, explorando o hiato no interior dos versos, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho conseguiram

conferir muito mais fluidez e musicalidade aos seus versos. Opções estilísticas diferentes, portanto, geram efeitos diferentes.

Ainda sobre aspectos formais, comenta um grave defeito que apareceu em poetas que classificou como “subparnasianos”, discípulos dos primeiros: o emprego da rima rara. Para Bandeira, trata-se de mera tentativa de imitação dos parnasianos franceses, mas, não havendo entre nós a tradição da rima com a consoante de apoio, abusaram aqueles poetas da rima rara portuguesa, que sacrifica a simplicidade vocabular. Na língua francesa, obtém-se a rima rara com palavras de uso comum, com terminações similares. Em português, isso não acontece com muita frequência, e com palavras de emprego comum o que se obtém, em geral, são as chamadas rimas pobres. Bandeira, portanto, considera o recurso à rima rara, na lírica portuguesa, um “ornato de péssimo gosto” (BANDEIRA, 2016, p. 57).

Na ordem dos ensaios como dispostos no livro ora analisado, regressamos a 1940, quando Manuel Bandeira discursa em sua posse na Academia Brasileira de Letras. Em agradecimento ao tio Souza Bandeira, também escritor, comenta a recomendação que este lhe dera na dedicatória de um tratado de versificação: recordar apenas a técnica do verso, porque a essência deve se originar da própria alma. O poeta atribui a dedicatória do tio a um possível receio deste de que o jovem se deixasse influenciar pelos “preconceitos parnasianos” tão comuns à sua época (BANDEIRA, 2016, p. 98). Trata-se, no caso, de uma valorização da essência do poema, em um dos raros momentos, nos ensaios, em que Bandeira se dedica à reflexão sobre uma espécie de filosofia do fazer poético.

Além do tio, cujo conselho, que sempre seguiu, considera ter sido responsável pelo que havia de melhor em sua poesia, Bandeira detém-se, então, numa espécie de autorreflexão acerca das influências que recebera. Menciona a lição de grandes mestres: Silva Ramos, que lhe teria ensinado a versejar com linguagem menos didática, diferenciando-se dos clássicos portugueses; José Veríssimo, que lhe abria os olhos para o mais rico e sincero sentimento dos poetas românticos; João Ribeiro, que lhe teria ensinado a compreender o conceito de tradição e perceber que esta não é inconciliável com “as aventuras fascinantes do espírito” (BANDEIRA, 2016, p. 98-99). Destaca, assim, aspectos temáticos e formais que foram basilares para sua concepção de lírica.

Segue o discurso com longo comentário sobre Júlio Ribeiro, patrono da cadeira de número 24, que Bandeira ocuparia na Academia Brasileira de Letras a

partir de então. Apesar de reconhecer a existência de algumas críticas acertadas sobre a obra de maior reconhecimento do autor, o romance *A carne*, publicado em 1888, reforça a crença de que o livro sofrera julgamento mais severo do que merecera, sobretudo, devido ao moralismo vigente na sociedade de então. O amor livre entre duas pessoas fora do casamento, tão estigmatizado na sociedade do século XIX, parece, para Bandeira, ingênuo, se comparado às cenas apresentadas décadas mais tarde em *O amante de Lady Chatterley*, do escritor inglês D. H. Lawrence. É interessante perceber, com base em mais essa menção à temática amorosa, que, nos versos de Bandeira, há certa liberdade (ou libertinagem?) manifesta nas relações.

Bandeira, então, mais uma vez, volta a abordar aspectos formais, analisando a inserção dos alexandrinos, por meio do soneto, na poesia brasileira. Segundo o poeta, coube aos mestres da geração parnasiana a adaptação dessa estrutura ao nosso idioma, mas eles a teriam feito com certa rigidez, fruto de uma atitude impassível e não de influência da alma. Era nessa forma que os poetas se consagravam na memória popular e, por esse motivo, abundante o seu uso. A queixa de Bandeira em relação ao soneto, porém, era menos pelo abuso da forma entre os parnasianos e mais pelo desvio da tradição petrarquista. Para o poeta, o soneto é uma forma que possui qualquer coisa de sobrenatural, como se pode comprovar pela observação das composições de Petrarca, Camões e Antero de Quental, não devendo, portanto, resumir-se ao puro descritivismo – comum entre os parnasianos nas suas produções sobre vasos e leques. Bandeira acredita que os sonetos mais comoventes terminam com algo que evade para o infinito, sendo esta a função original da chave de ouro. Trata-se, nesse sentido, de uma valorização da subjetividade e, talvez, de alguma transcendência, inerente, na visão do poeta, à boa composição de um soneto.

No texto do livro *Apresentação da poesia brasileira*, publicado, originalmente, em 1946, o objetivo é discorrer, de maneira panorâmica, sobre a história da literatura brasileira, perpassando por todos os estilos de época e contemplando os escritores mais reconhecidos de cada geração. Nesse ensaio, o olhar crítico de Bandeira volta-se para os critérios de organização de outras historiografias literárias e faz alguns apontamentos estéticos sobre obras poéticas.

Quando analisa os textos líricos, Bandeira detém-se em observações mais pontuais, como os comentários bastante negativos sobre os primeiros poetas

brasileiros, que considera serem supervalorizados, em grande parte, apenas por causa de certo sentimento nativista. Mesmo Gregório de Matos para ele não é um grande poeta, mas sim alguém que se destacou pela personalidade forte e pelas sátiras. Ao chegar aos românticos, destaca a velha retórica e os lugares-comuns da poesia de Gonçalves de Magalhães, que, segundo seu juízo, apenas tenta transmitir emoções pela ênfase. De Castro Alves destaca a intenção pragmática dos cantos, feitos para serem declamados, e, apesar de alguns excessos e mau gosto, considera-o a maior força verbal e inspiração da poesia brasileira. Acerca dos parnasianos, repete algumas das críticas já apresentadas em outros ensaios, como a rigidez dos versos e a pouca musicalidade em virtude de certas escolhas métricas, bem como o emprego desastroso da rima rara, que não funcionaria adequadamente em português.

Já sobre o século XX, suas considerações adquirem caráter mais positivo, principalmente em relação a aspectos temáticos e que revelam algo da postura dos poetas diante dos objetos e sua maneira de transpô-los para a lírica. Nessa perspectiva, ressalta, por exemplo, a serenidade na poesia de Mário de Andrade, assim como as formas despojadas e sua grande calma. A propósito de Ribeiro Couto, destaca, por sua vez, a leveza e a ternura, que se misturam à sentimentalidade sempre presente em seus versos. Quanto a Guilherme de Almeida julga ter sido ele um elemento moderado na ação renovadora do Modernismo, porque não se entregou à facilidade do verso livre sem restrições, além de não ter renunciado à nobreza dos temas e da linguagem e aos requintes da técnica, assumindo um compromisso entre os processos de versificação regular e livre. É interessante notar que os elementos apreciados na poesia de seus contemporâneos, entre aspectos formais e temáticos, estão também presentes em seus próprios versos, de modo que verificamos não só uma provável influência mútua, mas também uma admiração algo narcísica.

“Vida e trabalhos da Academia Brasileira de Letras” é um texto lido em uma conferência na Faculdade Nacional de Filosofia, em sessão comemorativa dos cinquenta anos da ABL. Apresenta, no início, breve histórico das Academias no Brasil, desde a primeira delas, a dos Esquecidos, surgida no século XVIII. Culmina no surgimento da Academia Brasileira de Letras e destaca o fato de ela não ter surgido sob a tutela do governo. Nas seções seguintes, passa a falar sobre as funções da ABL, as que deram certo e as que deram errado. Aparentemente, não

há, nesses trechos, informações muito relevantes sobre suas opiniões acerca do fazer poético, à exceção de um trecho em que aborda o chamado tesouro dos clássicos.

Afinado, talvez, com os preceitos modernistas, Bandeira afirma, nesse trecho, que é a favor de se admitirem as “diferenciações brasileiras genuínas”, entendendo que compunham não exatamente uma língua nova, mas um dialeto do português. Entretanto, sublinha que, como poeta e tradutor, recusa-se a renunciar ao “tesouro opulentíssimo das dições clássicas” (BANDEIRA, 2016, p. 300). Nesse sentido, afirma que, apesar de compreender a importância de se valorizar a criação de uma variante linguística local e coerente com a nossa realidade, na função de tradutor, sente falta de vocabulário e sintaxe clássicos para transposição linguística com fidelidade ao pensamento e à forma.

O texto intitulado “Juventud, divino tesoro...” não vem datado neste volume de ensaios; apresenta apenas a indicação de que se trata de discurso proferido em homenagem recebida na Academia de Letras Santo Inácio, o que nos leva, por circunstâncias históricas, a acreditar que se trata do ano de 1947.⁸ Em sua fala, destacam-se, nessa ocasião, alguns aspectos basilares do seu fazer poético, como quando aponta a grande lição que teria aprendido da poesia: preservar o menino que cada um traz dentro de si (BANDEIRA, 2016, p. 338). Basta lembrarmos alguns exemplos de sua poesia, como o “Rondó do capitão” e o “Porquinho-da-índia”, para percebermos que a menção a elementos da infância e a recordação dessa idade em seus versos são temas bastante caros ao poeta. O próprio Bandeira menciona seu grito de evasão “Vou-me embora pr’a Pasárgada!”, reminiscência das classes de grego da época da escola.

Interessante notar, nesse sentido, a crítica à crítica, quando o poeta afirma: “Muita gente pensa que o poeta é como aquele trapezista do conto de Kafka, um homem diferente dos outros, um sujeito que vive nas nuvens e almoça e janta sublime. Essa gente não admite que o poeta brinque.” (BANDEIRA, 2016, p. 339). Nessa passagem, Bandeira afirma que vinha sofrendo com esse tipo de incompreensão havia bastante tempo, citando inclusive a recepção de seu poema

⁸ Em entrevista ao jornal *O Globo* em 1995, o escritor carioca Antonio Carlos Villaça narra um episódio de sua participação em conferência de Manuel Bandeira no Colégio Santo Inácio e situa historicamente o acontecimento em 1947. Disponível em: http://www.cdpb.org.br/antigo/arquivos_pdf/villaca.pdf. Acesso em: 23 nov. 2019.

“Bacanal”, do livro *Carnaval*, de 1919, por um crítico de revista que se limitou a dizer que o poema se resumia a cantar asneiras.

O curto ensaio intitulado “A rima” consta de uma miscelânea de estudos em homenagem a Antenor Nascentes publicada em 1941. Todos os exemplos apresentados buscam comprovar a concordância de Bandeira com esse importante estudioso da Língua Portuguesa no que se refere à rima: “‘não é elemento essencial do verso, nem antigo nem moderno.’ Mas ela tem muitas vezes os seus encantos [...]” (BANDEIRA, 2016, p. 346). Nesse sentido, contrastando com o ideário parnasiano de que nenhuma poesia deve prescindir da rima, comenta a ausência desse recurso nos primeiros textos modernistas, não por causa de algum desprezo, mas sim em virtude da abundância do verso livre. Aponta que, quando os modernos voltaram a utilizar versos medidos, voltaram também a utilizar as rimas tanto toantes quanto consoantes. Considerando, portanto, um recurso importante, demonstra suas próprias tentativas de rimar sílabas tônicas com átonas em *Carnaval*.

No “Prefácio [a *Versificação Portuguesa*]”, que antecede o compêndio de versificação portuguesa de Said Ali, de 1949, Bandeira destaca o grande mérito do professor, que, apesar de não ser poeta, tinha muita autoridade no assunto em virtude de seu profundo conhecimento da poesia ocidental, sobretudo da poesia latina. O poeta evidencia que o livro de Said Ali trazia importante inovação, tendo em vista que os manuais anteriores eram apenas reproduções, com algumas poucas variantes, do tratado de metrificação de A. F. de Castilho (baseado na tradição francesa). Se a sistematização de Castilho teve aspectos positivos, uma vez que serviu de referência para regular a concepção de lírica, por outro acabou contribuindo para o empobrecimento da expressão poética. Esse problema foi agravado pelos poetas brasileiros parnasianos, tão ligados ao conceito escultural da poesia que chegavam a ignorar bons recursos formais. Por esse motivo, por exemplo, renunciavam ao emprego dos hiatos, elemento musical tão comum na tradição portuguesa (BANDEIRA, 2016, p. 350).

O poeta dá relevo, nesse ensaio, ao que considera o objetivo soberano quanto à forma de um poema: o ritmo. Entende que os recursos estilísticos mais diversos podem ser usados a serviço da organização do ritmo, entretanto, nenhum deles é verdadeiramente essencial. Nesse ponto, discorda de Said Ali, quando este afirma que o ouvido moderno considera natural e essencial a rima em prol da beleza de um texto lírico. Em defesa de sua perspectiva, aponta que há outros muitos

recursos que podem contribuir para realçar certas ideias, de modo que a rima não é exclusiva.

No “Prefácio às cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira”, o poeta pernambucano dedica-se à argumentação acerca da relevância da divulgação desse material, apesar de pedido em contrário do amigo antes de sua morte. Trata-se de extensa correspondência, que se desenrolou a partir de 1922 até a morte do escritor paulista. É indiscutível que se trata de conteúdo extremamente relevante para que se compreendam, principalmente, os processos pelos quais ambos os autores passaram em seu percurso de produção literária. Como bem ressalta Bandeira, Mário de Andrade costumava dialogar com ele, através das cartas, sobre a motivação e o desenvolvimento de seus poemas, pedindo opiniões e críticas, que resultavam em longas e aprofundadas discussões acerca de seu fazer literário.

Apesar de curto, o prefácio dá relevo, ao menos, a um aspecto amplamente difundido nessas missivas: a questão linguística. Bandeira afirma que sempre defendeu o abasileiramento do português na literatura. Entretanto, discordava radicalmente da sistematização proposta por Mário, a qual resultou em um trabalho calculado e cerebral, de tal maneira artificial que em nada se aproximava da língua efetivamente falada pelo povo. Sua justificativa era exigir muito para que se cedesse “um pouquinho” – aproveitando-se, aqui também, de uma dicção popular. Em sua proposição reformista, Mário revolucionou inclusive o aspecto ortográfico, de modo a empregar esse novo formato também nas cartas, o que Bandeira definiu como um esforço de “‘patriarizar’ a nossa terra” (BANDEIRA, 2016, p. 356).

No último capítulo, estão reunidos, sob o título “Impressões literárias”, alguns textos curtos de Bandeira que, segundo a nota de rodapé, foram publicados em coluna em uma seção de crítica literária no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, mantida entre 1933 e 1944, mas todos os textos constantes deste volume de ensaios são de 1933. A maior parte deles, contudo, aborda trabalhos em prosa, como um que analisa um livro de contos de Marques Rebelo e outro sobre um então recém-publicado romance de Herman Lima. Chama a atenção o texto VIII, que traz uma análise do romance *Os corumbas*, que Bandeira define como um “romance indigesto”. Apesar da primeira impressão, o romance indigesto não tem nada de negativo; pelo contrário, seria algo que poderíamos comparar à pedra ou grão imastigável do “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto – poema que, como se sabe, só viria a ser publicado em *A educação pela pedra*, de 1966, e, portanto, era

desconhecido por Bandeira na época da escrita desse texto. O romance indigesto seria, portanto, aquele “rico de ensinamento ou de poesia, [que] a gente [...] fecha pensando que acabou e o danado continua a remexer dentro da gente, coisa viva e imperecível que nunca pode ser inteiramente assimilada em nossa própria substância” (BANDEIRA, 2016, p. 370).

Dos que abordam a lírica, o texto I trata de Ribeiro Couto e menciona a eloquência dos versos de “Noroeste”, que destoaria da mansidão de toda a sua poesia; o II ocupa-se com Raul Bopp, mas enfoca a publicação de uma carta supostamente escrita por ele e publicada como prefácio de seu livro *Urucungo*; o VI é sobre Murillo Araújo, de quem destaca o gosto pelos tons brilhantes e o ar deslumbrado do poeta; entretanto, em todos esses textos, há pouco desenvolvimento crítico sobre o fazer poético. Por fim, o texto X é dedicado a Menotti del Picchia, apontando, num primeiro momento, o hiato utilizado por ele vez por outra, reafirmando-se, mais uma vez, a relação desse tipo de construção métrica com a tradição da poesia portuguesa (BANDEIRA, 2016, p. 374). Destaca ainda outras questões pertinentes ao aspecto formal, ao afirmar que gosta menos de sua dita “feição vanguardista”, e que não gosta de chamar “passadista” a outra, porque não considera adequado chamar de passadismo o verso regular, o soneto e as formas rígidas. Na sequência, explica sua escolha, afirmando que, “havendo muita vivacidade de imaginação neste poeta, as formas rígidas e os ritmos regulares o obrigam a uma certa escolha, de resultado proveitoso para o poema, como construção e como expressão.” (BANDEIRA, 2016, p. 375).

Após leitura atenta do conjunto de ensaios ora analisado, é possível verificar que, ao destacar um aspecto da obra de outros escritores e jogar luz sobre este, discutindo e analisando os recursos estilísticos empregados, Manuel Bandeira revela algo de suas preferências e de suas reflexões pessoais acerca do fazer poético. Nesse sentido, é inevitável pensarmos sobre o que o poeta traz de outros autores e dessas discussões para a sua própria produção lírica.

É possível, assim, levantarmos algumas hipóteses acerca de seu fazer literário pela própria leitura crítica por ele proposta sobre outros autores. Chama a atenção como a forma é tão amplamente analisada e profundamente discutida. Podemos afirmar, portanto, que Bandeira é um poeta que dá muita atenção ao artesanato e à construção poética. Contudo, deve-se atentar para o fato de que, apesar da preocupação formal, sobretudo em relação à métrica e às rimas, o poeta

tende a adotar postura mais vanguardista, valorizando estruturas mais flexíveis e rejeitando regramentos exagerados. Bandeira era já um poeta atuante quando se inicia o movimento modernista no Brasil, tendo seu primeiro livro publicado em 1917, ainda muito preso a preceitos simbolistas. Pensando nisso, é interessante perceber como sua vertente crítica pode ter contribuído para sua autorreflexão acerca dos modelos de construção poética, rumo à consolidação do seu próprio modo de compor poesia de acordo com as ideias então em voga.

Destacam-se ainda as análises referentes à questão linguística, também levantada pelo movimento modernista. A valorização da simplicidade vocabular, presente tanto na crítica às rimas raras em português quanto na crítica feita às adjetivações excessivas de Mendes Campos e ao vigor descritivo de Araújo Porto-Alegre, revela o olhar de Bandeira já, desde sempre, afinado com os ideais de seu tempo, prevalecendo em seus poemas a clareza e a aproximação da linguagem poética à língua de fato falada pelo povo.

A reflexão de Bandeira acerca de como a estrutura dos sonetos pode conduzir para uma transcendência nos faz voltar o olhar para suas próprias composições, a fim de perceber os *alumbramentos* dispersos em sua poesia, tópico tão caro ao poeta. Ressaltam-se ainda aspectos temáticos, como as críticas à relação de dominação estabelecida sobre o sexo feminino e à descrição da mulher na literatura do século XIX. A partir da reflexão sobre esses poemas, caberia pensar como Bandeira retrata a mulher em seus próprios poemas. Por fim, a valorização de uma “literatura indigesta”, que incomode o leitor e provoque sua reflexão, manifesta em alguns de seus poemas mais consagrados, como “O bicho” e “Boi morto”. Esses e muitos outros elementos nos conduzem à percepção de que é possível estabelecer inúmeros vínculos entre a obra poética e a prosa ensaística de Manuel Bandeira, e que a leitura atenta desse conjunto de textos é essencial para a melhor compreensão de sua produção lírica.

2.4 Crônica literária

Como muitos de seus contemporâneos escritores, Manuel Bandeira também teve uma vasta participação em diversos periódicos de sua época, tanto por meio de

contribuições na forma de poemas, quanto por meio de textos em prosa, genericamente classificados como crônicas. Nesse sentido, colaborava, por vezes, a partir de produções de teor crítico-analítico não apenas sobre literatura, mas também sobre música, exposições de arte e o patrimônio histórico-cultural brasileiro. Em outros momentos, escrevia também impressões mais espontâneas sobre acontecimentos da época.

Ao descrever a crônica moderna, Salla (2010, p. 127) destaca seu caráter fluido, que a faz oscilar entre o jornalismo e a literatura. Por esse motivo, assinala que é possível considerá-la uma espécie de gênero flexível, irregular e híbrido, que se aproxima, às vezes, do conto, outras vezes do ensaio, outras do poema em prosa e até mesmo do drama. As crônicas de Bandeira, em sua diversidade, refletem bem essa descrição. Considerando, contudo, nosso objetivo com esta tese, nos dedicamos à leitura e à análise das crônicas que possuem viés mais próximo do ensaio – ou, como diz Salla, aquelas em que “predomina o caráter conceitual do relato” (SALLA, 2010, p. 129), nesse caso, em geral, referente a obras literárias publicadas.

Apesar do amplo material já reunido em antologias, devido ao caráter esparso da crônica de Bandeira, não se pode afirmar com certeza que essa seja, efetivamente, toda a sua colaboração na imprensa. Considerando o que temos à disposição em livros, hoje, suas crônicas encontram-se organizadas, basicamente, em cinco volumes: *Crônicas da província do Brasil*, publicado, originalmente, em 1937; *Flauta de papel*, organizada pelo poeta em 1957 como uma reimpressão do livro de crônicas anterior, acrescida de textos escritos para o *Jornal do Brasil*; *Andorinha, andorinha*, organizada por Carlos Drummond de Andrade e publicada em 1966, em homenagem aos 80 anos do poeta; e as *Crônicas inéditas* volumes 1 e 2, que contemplam publicações, respectivamente, dos períodos de 1920 a 1931, e de 1930 a 1944. O conjunto de crônicas inéditas abarca textos nunca antes reunidos pelo poeta em livro – incluindo também alguns casos de versões diferentes de textos já publicados –, e que foram compilados, em 2008 e 2009, em edições organizadas por Júlio Castañón Guimarães.

Além desses, a obra completa de Bandeira em dois volumes intitulada *Poesia e prosa*, publicada pela José Aguilar em 1958, abarca parte expressiva da prosa de Bandeira publicada até então. Estão contidos, no segundo volume, a autobiografia *Itinerário de Pasárgada*, as *Crônicas da província do Brasil* e a *Flauta*

de papel, além da biografia de Gonçalves Dias, o *Guia de Ouro Preto*, os *Ensaio Literários*, a compilação de textos críticos *De poetas e de poesia*, a *Crítica de arte* e o *Epistolário*, uma organização de algumas das cartas do poeta trocadas com outros grandes nomes de sua geração. Desse conjunto, interessa-nos, em especial, o *De poetas e de poesia*, que contém diversos textos críticos de Bandeira e algumas conferências, inicialmente reunidos em livro no ano de 1954, pela coleção Cadernos de Cultura.

A primeira vez que Manuel Bandeira teve um livro de prosa editado foi por ocasião do seu cinquentenário, quando a editora Civilização Brasileira, para a qual o poeta traduzira muitos textos, decidiu prestar-lhe uma homenagem. Chama a atenção, no entanto, o fato de a editora ter optado por uma reunião de suas publicações em prosa, apesar de Bandeira ser mais amplamente reconhecido por sua produção lírica. Nesse sentido, o poeta comenta no *Itinerário de Pasárgada*: “Em 1936, aos cinquent’anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos. [...] Editou-me a Civilização um livro de prosa: não ousaria editar um de versos.” (BANDEIRA, 1984, p. 103-105).

O que Bandeira atribui a uma possível falta de público, que lhe proporcionaria pouco reconhecimento editorial, refere-se também às sérias dificuldades do mercado editorial brasileiro, ainda muito incipiente no início do século XX. A maior parte do comércio de livros no país dependia, em grande parte, de importações – seja de insumos, seja das próprias impressões –, o que encarecia o processo. O papel produzido no país era de qualidade tão baixa que poucos arriscavam utilizá-lo na produção de livros. Acrescido a isso, a depressão econômica provocada pelo pós-guerra fazia com que, no início dos anos 1920, o preço da matéria-prima importada aumentasse progressivamente à proporção que a taxa cambial caía (HALLEWELL, 2017, p. 376-377). Os editores brasileiros, portanto, dificilmente assumiam o custo elevado de produção de um livro de literatura, de modo que a maior parte da produção nacional era voltada para livros didáticos ou jurídicos. De acordo com Hallewell (2017, p. 348), em seu extenso trabalho sobre a história do livro no Brasil, “nem mesmo um livro bem-sucedido proporcionaria um retorno rápido do investimento do autor, pois nenhum livreiro estava disposto a arriscar seu próprio capital”. Dessa forma, salvo raras exceções, os escritores que quisessem ver seus textos publicados em livros precisariam pagar do seu próprio

bolso papel e impressão e, ainda, se encarregar da distribuição pelos poucos livreiros existentes.

Esse era o caso de Bandeira, que, conforme ele menciona em sua autobiografia, publicava seus livros de poemas graças à ajuda de amigos – como no caso de *Estrela da manhã*, cujo papel fora doado por Luís Camillo de Oliveira Neto (BANDEIRA, 1984, p. 103). Apenas em 1944, já há quatro anos membro da Academia Brasileira de Letras, recebera a primeira oferta de edição de seus versos, feita pela editora Americ-Edit. (BANDEIRA, 1984, p. 118). No entanto, em meados da década de 1930, Manuel Bandeira possuía reconhecimento intelectual suficiente para que fosse convidado a manifestar sua opinião em inúmeros jornais e revistas, tendo sua produção em prosa selecionada para edição.

Uma possível justificativa para esse interesse na crônica de Bandeira talvez seja a relevância que o gênero passa a adquirir nessa conjuntura. A origem da crônica remonta ao século XIX e, *grosso modo*, ela é entendida, desde então, como um texto jornalístico – e, como tal, estaria sujeita à efemeridade das páginas dos jornais do dia a dia, que se perdem mais facilmente no tempo. Entretanto, a crônica começa a se consolidar como gênero literário no século XX, quando passa a ser publicada em livro. Esse movimento começa, segundo Soares (2014, p. 10), na década de 1930, quando cada vez mais cronistas passam a organizar coletâneas de seus textos. Esse processo se solidifica nos anos 1960, quando surgem, inclusive, editoras com essa finalidade específica. Mas a grande importância desse processo é que, ao ser publicada em livro, a crônica escapa da efemeridade dos jornais e passa a sobreviver no tempo.

Em “A vida ao rés-do-chão”, Antonio Cândido também comenta o processo de consolidação da crônica no Brasil, que surgiu, no século XIX, de folhetins sobre questões políticas, sociais, artísticas e literárias que, gradualmente, foram encurtando e adquirindo certo caráter de gratuidade, como se fossem textos sem importância. Por esse motivo, afirma que a crônica “foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar [...], para ficar sobretudo com a de divertir.”. (CÂNDIDO, 1992, p. 15). E, mencionando o próprio Manuel Bandeira, assim como Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino, destaca que a crônica de todos eles tem um traço comum: “deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi

como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas.” (CÂNDIDO, 1992, p.17).

A despeito do comentário de Cândido, incluindo Bandeira entre os cronistas brasileiros que escreviam “conversa aparentemente fiada”, a realidade dos textos reunidos nos volumes de crônicas do poeta é bem diferente. Nesse sentido, Júlio Castañon Guimarães relembra que a vertente jornalística de Bandeira atendia a uma enorme diversidade de periódicos, de modo que seus textos eram adequados, portanto, à natureza de cada um deles (GUIMARÃES *in* BANDEIRA, 2006, p. 255). E é por esse motivo que, sob o rótulo de “crônicas”, estão abarcados textos do poeta pernambucano, destinados à publicação em jornais e revistas, que versavam sobre os mais diversos temas – desde comentários breves e impressionistas a análises aprofundadas sobre livros recém-lançados, exposições de arte, cinema e apresentações musicais, bem como, em outros momentos, textos despretensiosos, que apenas revelavam seu olhar poético sobre fatos do cotidiano. Aliás, quando abordava conteúdos sobre os quais não tinha conhecimento especializado, o próprio Bandeira se desculpava, se autointitulando cronista: “Aqui o que faço é conversar fiado... Como faz muita gente boa em se tratando de música ainda não analisada, classificada e etiquetada em compêndios. [...] Eu gaguejarei com modéstia que não passo de cronista musical...” (BANDEIRA, 2008, p. 36).

Portanto, apesar de mencionarmos a gradual consolidação da crônica como gênero literário a partir dos anos 1930, não nos cabe discutir, aqui, a literariedade das crônicas de Bandeira, considerando a amplitude de sua produção e a diversidade, principalmente porque nosso foco está voltado para sua crítica literária, por assim dizer, *stricto sensu* – isto é, como afirmam Souza e Jobim (2020, p. 275), “apreciação de obras literárias específicas – especialmente as recém-lançadas –, orientada para a emissão de juízos de valor estético”.

Esse gênero textual, que ocupou espaço relevante nos periódicos brasileiros nas primeiras décadas do século XX, tinha o objetivo de “difundir a produção literária junto a um público heterogêneo e não especializado” (SOUZA; JOBIM, 2020, p. 275). Justamente por isso, muitas vezes, as crônicas de Bandeira com esse viés não se detêm em observações muito técnicas – caso da série intitulada “Impressões literárias”, publicada a partir de 1933 no *Diário de notícias*, que constituía um conjunto de textos curtos, com comentários genéricos e bastante resumidos sobre livros não apenas de ficção e poesia. Outro exemplo seria o *Anuário Brasileiro de*

Literatura, um importante periódico surgido no fim dos anos 1930, que tinha o objetivo de organizar, sob a lógica do resumo anual, a produção artística e intelectual do país. Consta, no segundo volume de *Crônicas inéditas*, o texto escrito por Bandeira para o *Anuário* de 1939 acerca da produção poética do ano anterior, em que ele se dedica a referir-se às obras que foram remetidas a ele, de maneira genérica, mas citando, eventualmente, trechos ou poemas na íntegra.

Esse tipo de crítica, de caráter impressionista, se limitava à exposição de opiniões sem compromisso com fundamentações teóricas ou metodologias (SOUZA; JOBIM, 2020, p. 276). Um exemplo dessa perspectiva é a crônica de Bandeira publicada no *Diário nacional* em julho de 1930, em que ele diz se sentir seguro de seu bom gosto sobre poesia, mesmo que, por vezes, muitos não concordem com ele, e afirma, bem-humorado: “gosto porque gosto, porque é meu gosto gostar” (BANDEIRA, 2008, p. 360). Seja em textos mais despretensiosos, seja nos mais bem fundamentados, importa-nos tentar depreender, de todo o conjunto da produção escrita não lírica de Bandeira, o que pode contribuir para a compreensão de sua poética.

Iniciando nossa leitura pelo primeiro livro de prosa, publicado em 1937, *Crônicas da província do Brasil* chama a atenção pelo interesse no patrimônio histórico-cultural, o que Guimarães denomina de “empenho de conhecimento” do país (GUIMARÃES in BANDEIRA, 2006, p. 240-241). Esse aspecto refletiria um interesse, comum à época, de conhecimento do Brasil, que se refletiu em muitas publicações nesse sentido, como *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (GUIMARÃES in BANDEIRA, 2006, p. 248). Na advertência que inicia o livro, o poeta esclarece que os textos que se seguiam tinham sido escritos às pressas para *A província*, de Recife, o *Diário nacional*, de São Paulo, e *O estado de Minas*, de Belo Horizonte, sendo, portanto, crônicas de um provinciano para a província, publicadas a partir de 1927. Sob influência, principalmente, de Gilberto Freyre e de Mário de Andrade, e com o olhar voltado para as questões nacionais, Bandeira parece, nessas crônicas, tomado por uma espécie de sentimento nativista, decerto também por inspiração no movimento modernista, o que se reflete em sua poesia a partir de *Libertinagem*, a exemplo dos versos escritos sobre Juiz de Fora, Recife, Belém do Pará, Ouro Preto, e até sobre o beco em que vivia na Lapa, no Rio de Janeiro.

“Evocação do Recife”, de *Libertinagem*, que foi escrito, em 1925, a pedido de Gilberto Freyre para edição comemorativa do centenário do *Diário de Pernambuco*, reflete, inevitavelmente, para além da experiência pessoal da infância do poeta, essa atenção às coisas brasileiras e seu interesse histórico-cultural, seu olhar atento às tradições. Sobre isso, comenta Freyre:

[...] não se evoca uma cidade sem fazer história; e, quando se é Manuel Bandeira, sem fazer literatura. O poema de Manuel Bandeira é história e é literatura. Mas é acima de tudo poema. É de uma grande pureza poética e de uma grande pureza humana, sendo ao mesmo tempo uma crônica, com nomes de gente, de rua, de coisas regionais. [...] Cada palavra é um corte fundo no passado do poeta, no passado da cidade, no passado de todo homem, fazendo vir desses três passados distintos, mas um só verdadeiro, um mundo de primeiras e grandes experiências da vida. (FREYRE, 2013)

Se, por um lado, é indiscutível que, falando do passado da cidade, o poeta reflita sua história cultural, por outro, esse mesmo aspecto é relevante por lançar luz sobre a cidade de uma maneira íntima, aproximando-a do cotidiano. Em crônica sobre a poesia de Mário de Andrade publicada em 10 de janeiro de 1931, Bandeira elogia a maneira como Recife aparece nos versos do amigo, a partir de um olhar voltado para as tardes calmas no Capibaribe. Nesse sentido, destaca a lição que o poeta paulista dá sobre a maneira de tratar, em poesia, os assuntos nacionais:

Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se as estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais. (BANDEIRA, 2006, p. 137)

Bandeira, como Mário de Andrade, apresentou em seus versos o Recife da sua infância, e não o do olhar estrangeiro. Por esse motivo, já anuncia nos primeiros versos: “Não a Veneza americana / Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais / Não o Recife dos Mascates / [...] / Mas o Recife sem história nem literatura” (BANDEIRA, [19--], p. 133-134). Ao contrário disso, por entender que importa, ao apresentar sua visão do Recife, o seu olhar nativo, destaca os nomes bonitos das ruas da sua infância – Rua da União, Rua do Sol, Rua da Saudade, Rua da Aurora. Importa o vendedor de amendoim, o boi morto e o barro nas ruas após a cheia, as pessoas – Dona Aninha Viegas, Totônio Rodrigues. Importam os

elementos do cotidiano, que revelam o que há de profundo na sua relação com a cidade onde viveu a infância.

Dos volumes de crônicas de Bandeira, *Crônicas da província do Brasil* destaca-se por conter uma espécie de unidade interna, já que foi concebido com o claro propósito de criar um conjunto harmônico sobre as peculiaridades regionais. Destoam apenas os últimos cinco textos, agrupados sob o título de “Outras crônicas”, justamente como forma de sinalizar seu desvio em relação ao tema comum. Além desse, o volume *De poetas e de poesia*, constante da obra completa da José Aguilar, também possui conteúdo homogêneo, já que resulta de uma coletânea de textos críticos sobre literatura. *Andorinha, andorinha*, apesar de reunido por iniciativa de Carlos Drummond de Andrade, apresenta uma proposta diferente: perpassar pelos diversos temas explorados por Bandeira em suas investidas na prosa. Por essa razão, os textos selecionados abordam questões múltiplas, e estão organizados em 14 seções temáticas, que contemplam desde crítica de arte e cinema à crônica banal do dia a dia.

Selecionamos, da crônica de Bandeira publicada em livro, a vertente crítica sobre literatura, buscando identificar alguns temas comuns a outros de seus textos em prosa, e que possam nos fazer refletir acerca de sua própria poesia. Sendo assim, elencaremos aspectos como: métrica e ritmo; forma; linguagem; filosofia do fazer poético; aspectos temáticos.

Assunto caro ao poeta, as observações acerca de métrica e ritmo são as mais abundantes ao longo de suas crônicas. A razão talvez seja a importância que dá à musicalidade dos versos, elemento sempre notado e valorizado nos poetas de sua preferência, e que considera traço cada vez mais marcante na poesia moderna.

Um exemplo é a sugestão de que, em Ribeiro Couto, todos os poemas são canções. Baseando-se em artigo escrito por Rodrigo de Melo Franco, nessa crônica, publicada n’*O dia*, em 9 de outubro de 1921, Bandeira reafirma os processos musicais presentes na poesia de seu contemporâneo, e destaca que eles não se devem apenas a aspectos melódicos – e, aqui, entendemos que se refira aos processos sonoros –, mas também a aspectos estruturais – e, nesse caso, aponta recursos que impactam no poema como um todo, como a repetição de certas frases e palavras (BANDEIRA, 2008, p. 20).

No entanto, em crônica de 20 de setembro de 1930, Bandeira critica Augusto Frederico Schmidt pelo uso abundante e fácil do refrão e das repetições: “[...] em

alguns de seus poemas o refrão não tem a importância de frase essencial e cheia de perspectiva para todos os lados, como convém a uma legítima frase-refrão.”. E conclui, sarcasticamente, utilizando-se do mesmo recurso em sua crítica para demonstrar o efeito: “É um recurso trivial de magia. *Toda palavra*, ainda a mais simples, *toda palavra* repetida adquire o valor de uma advertência terrível.” (BANDEIRA, 2006, p. 128, grifos nossos).

Analisando a poesia de Mallarmé em conferência proferida na comemoração do centenário do poeta francês na Academia Brasileira de Letras, Bandeira também destaca a musicalidade de seus versos. Entretanto, ressalta que ela não se resume ao “sentido puramente sonoro ou melodioso, mas no sentido definido por Boris de Schloezer, ou seja na imanência do conteúdo com a forma” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.223). Segundo Bandeira, a técnica de Mallarmé se baseava no desenvolvimento de uma orquestração da linguagem, de modo que cada verso fosse uma combinação de timbres por sílaba.

A atenção ao timbre é um ponto relevante que Bandeira também menciona em outros momentos. Em crônica de 16 de março de 1958, aborda a tradução de poesia e cita uma discussão que tivera, anos antes, com Mário de Andrade sobre a sonoridade das palavras. Para os poetas, “*street*” e “*calle*” não poderiam traduzir poeticamente “rua”, porque os primeiros termos soam alegres, enquanto “rua”, com tonicidade na vogal “u”, soa triste (BANDEIRA, 2015, p. 267). Essa é uma observação interessante, porque nos faz pensar nas escolhas vocabulares feitas pelo poeta.

A perspectiva de Bandeira certamente se apoia nas teorias do simbolismo sonoro, consolidadas pelos estudos linguísticos a partir do estruturalismo, de que existe, numa espécie de inconsciente coletivo, uma correlação latente entre o sentido de uma palavra e o modo de se pronunciarem os fonemas, que se faz sentir, especialmente, na poesia (OLIVEIRA, 2012, p. 39). Nesse sentido, afirma-se, por exemplo, que a altura das vogais, seu timbre ou o fato de, quanto à forma de articulação, serem anteriores ou posteriores exprimem uma impressão de sentido. Por esse motivo, chamam-se “vogais claras” as anteriores (/é/, /ê/, /i/) e “vogais escuras” as posteriores (/ó/, /ô/, /u/), sendo as primeiras frequentemente associadas a situações alegres e otimistas, enquanto as outras se associariam a situações sombrias, de tristeza ou medo.

Em “Linguística e Poética”, Jakobson discorre sobre essa questão:

Por efetiva que seja a ênfase na repetição, em poesia, a textura sonora está longe de confinar-se a combinações numéricas, e um fonema que apareça uma única vez, mas numa palavra-chave, em posição pertinente, contra um fundo contrastante, pode adquirir relêvo significativo. [...] Uma análise da textura sonora da poesia deve levar sistematicamente em conta a estrutura fonológica da linguagem dada e, além do código global, também a hierarquia das distinções fonológicas na convenção poética dada. (JAKOBSON, 1974, p. 154-155)

Compreende-se, portanto, que Bandeira dedique especial atenção a aspectos sonoros da poesia, e que esse tipo de recurso não se resume, como destaca Jakobson, a repetições de vocábulos, mas também à relação de um termo com o contexto em que se insere e também com a própria estrutura fonológica das palavras.

Ainda sobre a musicalidade, em crônica de 9 de novembro de 1928, Bandeira elogia esse aspecto na poesia de Ascenso Ferreira, para quem a influência de toadas folclóricas e ritmos poéticos de emboladas foi muito expressiva (BANDEIRA, 2008, p. 144). O mesmo ocorre em Bandeira, que declarou, no *Itinerário*, a importância de cantigas de roda e populares na sua poesia. A relação do poeta pernambucano com a música, apesar de pouco conhecida, é bastante relevante. O banco de dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), responsável pelo controle dos direitos autorais, registra 128 canções em que ele aparece como compositor e outras 92 feitas a partir de poemas seus (MANUEL, 2017). Além de ter escrito vários textos para compositores seus contemporâneos, teve vários de seus poemas musicados. Um exemplo é o “Rondó do capitão”, poema publicado em *Lira dos cinqüent’anos* (1940), e que fez sucesso nos anos 1970, na versão da banda Secos e Molhados, e acabou se consolidando como uma cantiga de apelo infantil, justamente por sua semelhança com cantigas de roda.

Diante da relevância dessas questões na poesia de Manuel Bandeira, é interessante pensar de que maneira ele trata a introdução do verso livre na poesia brasileira, a partir da consolidação das ideias modernistas nas primeiras décadas do século XX. Em crônica de 19 de dezembro de 1942, Bandeira comenta o estudo do professor uruguaio Carlos Vaz Ferreira, intitulado “Sobre la percepción métrica”, no qual se aborda a técnica poética com um profundo espírito de compreensão da tradição aliado à curiosidade de novas formas. Em seu texto, Vaz Ferreira destaca o valor de certa plasticidade ou elasticidade na poesia, no sentido de se permitir

quebrar, eventualmente, metros regulares em nome de uma intenção do poeta de respeitar um ritmo interior, a que Bandeira chama de “métrica ideológica” (BANDEIRA, 2009a, p. 352-353). Bandeira elogia a proposta conciliadora do autor e a compara com a das gerações brasileiras de então, cujo olhar estaria mais voltado para as preocupações sociais, tratando com certo menosprezo a forma.

Esse é um julgamento comum que o poeta faz de alguns escritores do período. Em texto sobre a poesia moderna norte-americana, publicado alguns anos antes, em 22 de julho de 1938, Bandeira compara o movimento de novos escritores nos Estados Unidos com o que acontecia no Brasil, afirmando que “do ponto de vista da forma, [...] o verso livre domina com uma abundância que *degeneraria*, como degenerou entre nós, em *perigosa* facilidade” (BANDEIRA, 2009a, p. 183, grifos nossos). A degeneração a que o poeta se refere não se deve à natureza do verso livre em si, uma vez que ele mesmo o utilizou com abundância em sua poesia, sobretudo a partir de *Libertinagem*. Sua crítica consiste na pretensa facilidade do recurso, que leva qualquer um a acreditar que pode ser poeta, assumindo uma postura desleixada em relação à forma. É nesse sentido que, em conferência pronunciada na Casa do Estudante do Brasil,⁹ Bandeira condena: “Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema.” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.282).

Cabe aqui uma observação sobre como se definiria, então, um verso livre. No auge do Modernismo no Brasil, Mário de Andrade e Manuel Bandeira estabeleceram um diálogo por cartas tentando encontrar uma definição de verso que contemplasse o verso livre, conforme visto na seção 2.2 desta tese. Com as novas estruturas de composição que surgiam, já não era suficiente a definição tradicionalmente consolidada, do tratado de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos, a qual dizia que um verso seria um ajuntamento de palavras com pausas obrigatórias a cada determinado número de sílabas (BILAC; PASSOS, 1905, p. 35). Essa definição pressupunha uma metrificação rígida pré-estabelecida, de modo que

⁹ A data da conferência não está especificada no livro. Entretanto, há uma nota anunciando uma conferência de Manuel Bandeira na Casa do Estudante do Brasil em edição do jornal *A noite*, de 13 de agosto de 1951. Considerando que o texto pertence ao volume *De poesia e de poetas*, publicado, pela primeira vez, em 1954, achamos razoável inferir que se trate da mesma ocasião. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/8328. Acesso em: 2 out. 2020.

o verso livre, por sua natureza, nela não se encaixava. A tentativa de Mário de Andrade e Bandeira não surtiu um resultado muito consistente, e essa lacuna só foi adequadamente preenchida anos mais tarde, com sugestão do ensaísta dominicano Pedro Henríquez-Ureña, conforme nos diz o próprio Bandeira:

Poesia, poesia no sentido formal, ensinou êle, é linguagem dividida em unidades rítmicas [...] O verso é a unidade rítmica do poema. Ritmo, em sua fórmula elementar, é repetição. O verso, em sua essência, é unidade rítmica porque se repete e forma séries. Para formar séries podem as unidades ser semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes. (BANDEIRA, 1958b, p. 1.276)

Assim sendo, por mais que se possa ter a falsa impressão de que o verso livre está isento de qualquer compromisso com a estrutura – o que o tornaria, aparentemente, mais simples de ser feito –, ele também deve atender a um ritmo interno do poema.

As críticas de Bandeira ao movimento modernista datam de muitos anos antes disso. Isso não significa, contudo, uma objeção direta do poeta ao movimento em si ou às inovações que com ele surgiram. Seu incômodo parecia atrelado à cansativa exploração de formas e temas modernistas, como se todo o resto não tivesse mais valor. É o que afirma na já mencionada crônica de 9 de novembro de 1928: “O modernismo era suportável quando extravagância de alguns. Agora é a normalidade de toda a gente.” (BANDEIRA, 2008, p. 143). Em 1924, aceitando a alcunha de passadista, questionava os movimentos e os manifestos, que impunham diretrizes para a produção poética, tornando-a maçante: “Poesia Pau-Brasil. O nome é comprido demais. Bastava dizer Poesia Pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque poesia de programa é pau. [...] Eu quero falar do que me der na cabeça.” (BANDEIRA, 2015, p. 323).

Nesse sentido, pode-se dizer que Manuel Bandeira não compunha versos para adequar-se a qualquer ideologia literária. Experimentou o verso livre, estrutura em que podia exprimir-se de maneira mais espontânea, por puro interesse estético, até sentir-se plenamente à vontade utilizando-o em sua poesia, como confessa a Mário de Andrade por carta em 1927. Explorou temas diversos, abordou questões sociais, falou do beco na Lapa e de Recife, de Pasárgada e do porquinho-da-índia, da macumba do Pai Zusé e de Santa Teresinha.

Mário, por sua vez, segundo Bandeira, sacrificou sua criação artística em nome de compromissos assumidos com a própria obra. Essa questão é desenvolvida por Bandeira em pelo menos duas crônicas: “Meu amigo Mário de Andrade”, de 9 de outubro de 1943, constante do livro *Andorinha, andorinha*, e “Mário de Andrade e a questão da língua”, publicada em *De poetas e de poesia*, de 1954. Na condição de um dos pioneiros do Modernismo brasileiro, Mário assumira, como se sabe, o compromisso de fazer de sua poesia um estandarte do movimento, atendendo a objetivos pragmáticos. Entendendo-se como um artista transitório, que não ficaria para a posteridade, acreditava que seu papel como escritor era o de suscitar inquietações imediatas (BANDEIRA, 1958b, p. 1.205). Exemplo disso foi seu engajamento na sistematização de uma língua que refletisse genuinamente o falar brasileiro em seus livros, apesar das críticas que recebia. Sua obra serviria como “pedra de escândalo”, que colaboraria para tornar mais aceitáveis as inovações dos escritores que viessem posteriormente (BANDEIRA, 1958b, p. 1.206).

Em crônica de 6 de setembro de 1929, Bandeira elogia a coragem de Mário de Andrade empreender, na literatura brasileira, formas correntes da fala (BANDEIRA, 2006, p. 46). As críticas do poeta pernambucano aos exageros do amigo são conhecidas pela sua correspondência, no entanto, em um contexto em que escritores como Lima Barreto são considerados desleixados ou desconhecedores da língua por se utilizarem de registros típicos da oralidade, a provocação de Mário de Andrade, segundo Bandeira, se fazia necessária. Um ano antes, em texto sobre a crise que envolvia, à época, a elaboração do dicionário da Academia Brasileira de Letras, Bandeira já questionava o contrassenso de, no Brasil, se falar de um jeito e se escrever de outro: “É sobretudo na sintaxe que reside o gênio de uma língua. Se queremos escrever como brasileiros, teremos que admitir na língua escrita a mesma sintaxe que as pessoas sem afetação empregam na fala habitual. O mais é literatura fiada.” (BANDEIRA, 2008, p. 127).

A partir dessa perspectiva, é possível inferir que Manuel Bandeira também se empenharia na transposição de registros linguísticos coloquiais, a fim de se aproximar, em sua poesia, da vida cotidiana. Maria Helena Camargo Regis desenvolveu uma pesquisa, à qual convém dedicarmos algumas linhas, integralmente sobre a coloquialidade nos versos do poeta pernambucano. Ela afirma que a revolução poética promovida por Bandeira reside, entre outros aspectos, na mistura do cotidiano e do sublime (REGIS, 1986, p. 18). Para isso, são utilizados

variados procedimentos linguísticos – vocabulares, sintáticos, entonacionais – que visam reproduzir, nos poemas, situações informais de fala, diálogos, gestos. Entre os procedimentos elencados pela pesquisadora, estão: a figuração de um interlocutor, reproduzindo uma situação de diálogo; o emprego de termos coloquiais e da oralidade, como interjeições; o uso de clichês, como frases feitas; a representação gráfica e fonética da língua popular; a mimese do gesto, do contexto e da entonação.

Um exemplo, referido pela autora, de recurso empregado pelo poeta para aproximar-se da coloquialidade é a ausência de pontuação, como indicativo de um ritmo apressado de fala, na enumeração caótica do seguinte trecho de “Estrela da manhã”: “Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples / Que tu desfalecerás” (REGIS, 1986, p. 31). Podemos também apontar o emprego de registros de oralidade, por exemplo, por meio dos diminutivos, que Mário de Andrade notou serem demonstrações de ternura na poesia de Bandeira – por exemplo, em “Porquinho-da-Índia”: “bichinho”, “limpinhos”, “ternurinhas” (BANDEIRA, 2014, p. 41). Outro recurso mais evidente são as modificações gráficas implementadas em alguns termos empregados em diversos poemas, com a intenção de imitar a língua popular: “Cussaruim”, “principá”, “fio da Virge Maria” “cuma”, entre outros (REGIS, 1986, p. 50-51). Do mesmo modo, o uso de frases feitas é outra ferramenta de aproximação com a fala habitual, utilizada por Bandeira em poemas como “Minha terra” – “Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!” – e “Belo belo” – “Mas basta de lero-lero / Vida noves fora zero” (REGIS, 1986, p. 66).

Questões temáticas também são muito abordadas nas crônicas de Bandeira. Entre elas, a presença de humor é um aspecto muito valorizado por ele na poesia de outros modernistas. São vários os textos em que ele destaca o humor de poetas como Drummond, Murilo Mendes, Oswald de Andrade. Sobre Drummond, Bandeira afirma ser “o primeiro grande humorista da nossa poesia”, e que essa característica seria, na verdade, comum a todos mineiros, indivíduos dotados de qualidades como a desconfiança do entusiasmo e o pessimismo (BANDEIRA, 2006, p. 124). Um exemplo seria o emblemático “Poema de sete faces”, de Drummond, em que um anjo torto dirige-se ao eu lírico condenando-o à aceitação de que será *gauche* pelo resto da vida. Em “O *humour* na moderna poesia brasileira”, constante do livro *De poetas e de poesia*, Bandeira reconhece essa influência em sua obra: “A geração de

22 exerceu sensível influência em mim próprio, alguns anos mais velho do que ela. Minha natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930).” (BANDEIRA, 1958b, p. 1.289).

Foram elencados, aqui, apenas alguns aspectos da obra cronística de Bandeira, a fim de verificar possíveis pontos de aproximação com sua poesia. Considerando a extensa e variada produção do poeta nesse gênero, naturalmente, seria difícil esgotar as inúmeras questões que poderiam ser suscitadas a partir da leitura. Nosso objetivo, portanto, foi fazer um recorte e tentar, a partir dele, levantar alguns tópicos capazes de revelar que, mesmo em textos de caráter impressionista e com juízos de valor dispersos, é possível verificar a presença de concepções que constam na formulação de sua poética própria.

3 A POÉTICA DE BANDEIRA À LUZ DE SUAS CONCEPÇÕES CRÍTICAS

A partir da leitura minuciosa desse conjunto de cartas, crônicas e ensaios de Manuel Bandeira, buscamos compreender como o poeta se posicionava sobre pontos relevantes acerca do processo de composição poética. Nesse sentido, percebemos que, apesar de declarar que seu próprio processo de escrita é fruto do subconsciente, de inspiração ou de “alumbramentos” poéticos, sua formação como leitor se deu através de um processo gradual e complexo de observação atenta da poesia de outros escritores. Esse conhecimento técnico assimilado se reflete em seu olhar preciso sobre a poesia dos colegas de ofício com quem se correspondia e, inevitavelmente, está presente em seu próprio fazer poético.

Se, em um primeiro momento, tentamos proceder a um levantamento de tópicos abordados pelo poeta em sua prosa, agora nosso intuito é verificar, na poesia, a aplicabilidade desses recursos. Nosso objetivo, neste capítulo, portanto, é pensar a poesia de Bandeira à luz das concepções poéticas por ele mesmo apresentadas em seus textos em prosa. Para desenvolver esse assunto, dividimos nossa análise em três seções: 1) “O poema como artesanato e construção”, que analisa processos técnicos de elaboração do verso e de composição do poema como um todo; 2) “Poesia e língua: coloquialidade e brasileirismos”, que verifica o uso de uma língua brasileira em sua poesia, bem como analisa outras questões linguísticas pertinentes; 3) “Filosofia do fazer poético”, que apresenta temas relevantes que refletem uma espécie de filosofia bandeiriana do fazer poético.

A escolha dos poemas não foi feita de acordo com nenhum critério cronológico ou temático. De todo o conjunto da obra poética de Bandeira, destacamos as composições que melhor contribuiriam para a percepção dos recursos estéticos sobre os quais o poeta discorrera em seus textos em prosa, que aqui elencamos para fins de análise.

3.1 O poema como artesanato e construção

Recursos métricos, formas fixas, musicalidade, cuidadosa seleção vocabular, entre outros, são traços marcantes da poesia de Manuel Bandeira e

sobre os quais o poeta discorre amplamente em seus textos em prosa. Nesta seção, abordaremos os aspectos formais de composição em sua poesia.

Um exemplo do seu perfeccionismo é a preocupação com a seleção vocabular, tão comentada em relação aos poemas de outros escritores contemporâneos com quem se correspondia. Frequentemente, como visto no capítulo anterior, Bandeira sugeria alterações vocabulares, algumas vezes em virtude de critérios fonéticos e de musicalidade, outras vezes devido à precisão dos termos e à sugestão de ideias. Para avaliarmos esse aspecto, um recurso interessante é verificar as versões diferentes de poemas compostos por ele. Nesse caso, a edição crítica dos três primeiros livros organizada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença é um instrumento importante, por apresentar, por meio de notas de rodapé, a comparação entre as versões dos poemas já publicadas.

Destacamos, primeiramente, o poema “Confissão”, de *A cinza das horas*:

Se não a vejo e o espírito a afigura,
Cresce este meu desejo de hora em hora...
Cuido dizer-lhe o amor que me tortura,
O amor que a exalta e a pede e a chama e a implora.

Cuido contar-lhe o mal, pedir-lhe a cura...
Abrir-lhe o incerto coração que chora,
Mostrar-lhe o fundo intacto de ternura,
Agora embravecida e mansa agora...

E é num arroubo em que a alma desfalece
De sonhá-la prendada e casta e clara,
Que eu, em minha miséria, absorto a aguardo...

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

(BANDEIRA, 1994, p. 47)

Não podemos deixar de destacar, primeiramente, a estrutura perfeita do poema: trata-se de um soneto clássico, composto de dois quartetos e dois tercetos, com decassílabos heroicos, ou seja, com tonicidade na sexta e na décima sílabas métricas, com exceção do segundo verso do segundo terceto, que é um decassílabo sáfico, ou seja, acentuado na quarta, oitava e décima sílabas. O esquema de rimas é regular, sendo os dois quartetos compostos por rimas alternadas e os dois tercetos com rimas que se traduzem no esquema CDE/CDE. O poema corresponde à feição romântico-simbolista característica de Bandeira nos três primeiros livros – apesar do

caráter de transição de *O ritmo dissoluto* –, que antecedem a publicação de *Libertinagem*, seu primeiro suspiro pleno de libertação e de afinação com os preceitos do movimento modernista.

Segundo o próprio Bandeira, nesses primeiros livros é clara sua tentativa de fabricar versos “en toute lucidité”¹⁰, isto é, num esforço consciente de composição (BANDEIRA, 1984, p. 30). Outro exemplo disso no poema é o recurso ao polissíndeto – figura de linguagem que consiste na coordenação de palavras utilizando-se da repetição das conjunções. Seu emprego no quarto e no décimo versos acentua a expressividade do discurso em dois momentos-chave: na descrição do sentimento amoroso e da sonhada mulher amada. No primeiro caso, o polissíndeto ainda contribui, pela enumeração bem marcada, para exprimir um sentimento de angústia e sofrimento causado pela tortura provocada pelo amor.

Em termos temáticos, a composição se aproxima muito dos poemas do Romantismo. Na penúltima estrofe, é clara a idealização da mulher (prendada, casta e clara), assim como é notório, na última estrofe, o sentimento de acovardamento do eu lírico diante dela, que nos faz recordar do célebre poema romântico “Amor e medo”, de Casimiro de Abreu. Na seção 2.3, vimos que Bandeira, ao comparar o lirismo amoroso de românticos e parnasianos, apontava a modificação do tema condicionada pelas transformações sociais, de modo que, com o correr do tempo, a literatura teria passado a retratar uma relação mais realista entre os indivíduos. Os elementos presentes nesses versos, contudo, nos indicam que o texto foi composto por Bandeira à maneira romântica, embora seja relevante lembrar que se trata de poema de seu primeiro livro, que contém alguns de seus textos escritos até 1917.

Entre as emendas constantes do livro – considerando que algumas se configuram como meras atualizações ortográficas –, destacamos uma interessante alteração feita pelo poeta, em comparação com a primeira versão de seu poema, para a compilação de seus versos produzida pela José Olympio em 1966, intitulada *Estrela da vida inteira*. No segundo verso, foi feita a modificação de “O meu desejo cresce de hora em hora” para “Cresce este meu desejo de hora em hora” (BANDEIRA, 1994, p. 47; 173), sonoramente muito superior, por melhorar a cadência do verso, puxando para o início a tonicidade, além de alinhar-se com certa tendência, no poema, a destacar as ações, realçando os verbos.

¹⁰ A expressão em francês significa, literalmente, “com toda a lucidez”.

Do mesmo livro, também podemos citar o poema “Cartas de meu avô”:

A tarde cai, por demais
Erma, úmida e silente...
A chuva, em gotas glaciais,
Chora monotonamente.

E enquanto anoitece, vou
Lendo, sossegado e só,
As cartas que meu avô
Escrevia a minha avó.

Enternecido sorriso
Do fervor desses carinhos:
É que os conheci velinhos,
Quando o fogo era já frio.

Cartas de antes do noivado...
Cartas de amor que começa,
Inquieto, maravilhado,
E sem saber o que peça.

Temendo a cada momento
Ofendê-la, desgostá-la,
Quer ler em seu pensamento
E balbucia, não fala...

A mão pálida tremia
Contando o seu grande bem.
Mas, como o dele, batia
Dela o coração também.

A paixão, medrosa dantes,
Cresceu, dominou-o todo.
E as confissões hesitantes
Mudaram logo de modo.

Depois o espinho do ciúme...
A dor... a visão da morte...
Mas, calmado o vento, o lume
Brilhou, mais puro e mais forte.

E eu bendigo, envergonhado,
Esse amor, avô do meu...
Do meu – fruto sem cuidado
Que ainda verde apodreceu.

O meu semblante está enxuto.
Mas a alma, em gotas mansas,
Chora, abismada no luto
Das minhas desesperanças...

E a noite vem, por demais
Erma, úmida e silente...
A chuva em pingos glaciais,
Cai melancolicamente.

E enquanto anoitece, vou
Lendo, sossegado e só,

As cartas que meu avô
Escrevia a minha avó.

(BANDEIRA, 1994, p. 53-54)

Sabe-se que Bandeira menciona algumas “veleidades musicais” em que se engajou, por meio da poesia, para atender à sua afeição pela música. Esse poema é um grande exemplo disso, pela presença marcada de repetições e de um refrão, indicado no início e no fim do poema, com pequenas alterações pontuais (tarde / noite; chora monotonamente / cai melancolicamente). O recurso ao refrão também é encontrado, aliás, em outros poemas seus, como “Vulgívaga” e “Poema de uma quarta-feira de cinzas”, de *Carnaval*. Também há semelhança na estrutura sintática dos versos no estribilho de “Cartas de meu avô”. Nos segundos versos dessas estrofes, há a coordenação de três termos, além de *enjambement*, entre o primeiro e o segundo versos da primeira e da segunda estrofes, criando-se assim um efeito de coesão e sequenciamento.

Segundo o poeta, essas voltas intencionais, quando atreladas a outros recursos sonoros, têm o caráter musical de um tema, como um *Lied*.¹¹ Nesse sentido, contrapomos, então, a observação de Franklin de Oliveira, na nota preliminar ao *Itinerário* constante da edição da José Aguilar, de que “A musicalidade da poesia de Bandeira não decorre da organização do poema, não emerge do processo de elaboração do poema, mas resulta da natureza intrínseca da emoção poética” (BANDEIRA, 1958b, p. 5). Não se pode negar que a musicalidade em Bandeira, frequentemente, seja resultado do processo de construção intencional e desenvolvida de maneira muito precisa.

Se, no poema anterior, Bandeira utilizou a métrica renascentista, neste demonstra dominar também a chamada “medida velha”. De caráter medieval, os versos de “Cartas de meu avô” foram compostos em redondilha maior, isto é, com versos heptassílabos e rimas alternadas (à exceção da terceira estrofe, onde ocorre a rima intercalada), cautelosamente construídas – com destaque, por exemplo, à rima preciosa na quinta estrofe (desgostá-la / fala), a despeito de uma rima imperfeita na estrofe seguinte (todo / modo), com alteração de timbre da vogal.

¹¹ *Lied* é um termo alemão que, em música, refere-se a uma canção cuja melodia é composta tendo por base um poema a ser cantado por um solista com acompanhamento de piano. Ver mais informações em: <https://radios.ebc.com.br/caderno-de-musica/2018/09/saiba-o-que-e-um-lied-no-caderno-de-musica>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Em relação às alterações entre as versões publicadas do poema, conforme consta na edição crítica de Castañon e Valença, os versos “Mas a alma, em lagrimas mansas,” e “A chuva, em gôtas glaciaes,” da primeira versão foram substituídos, respectivamente, por “Mas a alma, em gotas mansas,” e “A chuva em pingos glaciais,” (BANDEIRA, 1994, p. 54; 175). Aparentemente, por um descuido na edição tomada por base para a organização desse livro – o volume *Estrela da manhã*, de 1966 –, foi suprimida a vírgula após “chuva”, gramaticalmente adequada ao marcar o termo intercalado, como no outro verso, de estrutura similar, após “alma”.

Para além das necessárias adaptações ortográficas resultantes dos 49 anos de intervalo entre as versões, percebemos alguns ajustes métricos e vocabulares que revelam a atenção de Bandeira aos detalhes. A mudança de “gotas” para “pingos” enriquece a sonoridade, contribuindo para a sutileza do verso por meio do uso da vogal alta, presente também em outros vocábulos próximos, como “glaciais”, “úmida” e “silente”. Com essa alteração, o poeta ainda pôde se valer da palavra “gotas” em substituição a “lágrimas”, que estava prejudicando a medida da estrofe anterior, aumentando o verso em uma sílaba métrica e provocando eco com o termo seguinte, “mansas”.

Como mencionado na seção 2.4, em crônica de 16 de março de 1958, Bandeira comentou a discussão que tivera com Mário de Andrade sobre como o timbre das vogais tônicas poderia influenciar o sentido pretendido, denotando, por exemplo, sentimentos como alegria ou tristeza, de acordo com uma perspectiva baseada em um simbolismo sonoro. Essa pode ser outra possível explicação para a substituição do termo “lágrimas” por “gotas” no poema “Cartas de meu avô”: o timbre fechado soa muito mais adequado à sonoridade triste do verso, que fala sobre o choro da alma em luto pelas desesperanças.

Seguindo um raciocínio similar, talvez possamos entender do mesmo modo a relação dos fonemas vocálicos no contexto da primeira e da penúltima estrofes. A palavra “monotonia” exprime a ideia de algo contínuo e enfadonho, como também pode se referir a um som que se mantém na mesma nota, no mesmo tom. Faz sentido, portanto, a opção de Bandeira pelo termo “gotas”, próximo a “chora” e a “monotonamente”, criando uma assonância dentro da estrofe, apoiada na vogal posterior “o” e representando, sonoramente, a ideia de monotonia. Do mesmo modo, a palavra “pingos”, próxima a “cai” e a “melancolicamente”, tende a sutilmente

sugerir um estado tímido de sofrimento, a partir de uma assonância apoiada na vogal “i”.

Ainda acerca de seleção vocabular, podemos salientar a opção pelo diminutivo “velhinhos”, na terceira estrofe, aparentemente destoante da linguagem mais sóbria do poema. Em carta de 1940, Bandeira criticou, como vimos, a escolha do termo “mamãe” em poema de Alphonsus de Guimaraens Filho, que não poderia ser usado em qualquer contexto, por exprimir muita intimidade. Aqui, pelo contrário, o termo é bastante cabível, por conotar a carga de afetividade intensa do neto em relação aos avós, num contexto de recordação.

Outro exemplo das incursões de Bandeira pelos metros de origem medieval é o poema “Arlequinada”, do livro *Carnaval*, de 1919:

Que idade tens, Colombina?
Será a idade que pareces?...
Tivesses a que tivesses!
Tu para mim és menina.

Que exíguo o teu talhe! E penso:
Cambraia pouca precisa:
Pode ser toda num lenço
Cortada a tua camisa...

Teus seios têm treze anos.
Dão os dois uma mancheia...
E essa inocência incendeia,
Faz cinza de desenganos...

O teu pequenino queixo
– Símbolo do teu capricho –
É dele que mais me queixo,
Que por ele assim me espicho!

Tua cabeleira rara
Também ela é de criança:
Dará uma escassa trança,
Onde eu mal me estrangulara!

E que direi do franzino,
Do breve pé de menina?...
Seria o mais pequenino
No jogo da pampolina...

Infantil é o teu sorriso.
A cabeça, essa é de vento:
Não sabe o que é pensamento
E jamais terá juízo...

Crês tu que os recém-nascidos
São achados entre as couves?...
Mas vejo que os teus ouvidos
Ardem... Finges que não ouves...

Perdão, perdão, Colombina!
 Perdão, que me deu na telha
 Cantar em medida velha
 Teus encantos de menina...

(BANDEIRA, 1994, p. 115-116)

Se, em carta a Mário de Andrade, datada de 1931, Bandeira comenta que a redondilha é um metro apropriado para exprimir a dureza feminina – uma dureza “com graça, levianinha” –, aqui ele se utiliza do mesmo formato – aludindo diretamente, na última estrofe, à medida velha –, para exprimir a sensualidade inocente da Colombina. É difícil precisar, contudo, a origem dessa sensação de Bandeira em relação à redondilha. Trata-se, mais uma vez, de um comentário impressionista sobre a poesia, mas talvez se justifique pelo fato de se tratar de verso de procedência medieval, amplamente utilizado em cantigas, portanto frequentemente usado para a expressão do sentimento amoroso.

Em termos técnicos, o poema foi composto à maneira medieval, com versos em redondilha maior, isto é, com sete sílabas métricas, e oscilação entre rimas intercaladas (quando a consonância segue o esquema *abba*) e alternadas (quando a correspondência fonética obedece ao esquema *abab*). Bandeira abre e fecha o poema dirigindo-se à Colombina e repetindo a rima com “menina”, o que enfatiza sua intenção de realçar a aparência juvenil da interlocutora. Apesar da rima imperfeita telha / velha na última estrofe, com tonicidade apoiada em timbres diferentes, há inúmeras rimas ricas ao longo do poema, como os pares mancheia / incendeia, capricho / espicho, couves / ouves, além da interessante combinação queixo / queixo, com termos homônimos perfeitos, mas de classes morfológicas distintas.

Esse poema, incluído em *Carnaval*, de 1919, apresenta diferenças em relação à primeira versão, publicada no *Correio de Minas* em 12 de fevereiro de 1918. Comparando-se as duas versões, podemos fazer alguns apontamentos sobre as escolhas de Bandeira no processo de edição do poema. Além das alterações ortográficas habituais, chama a atenção a inversão de duas estrofes: a quarta estrofe era a segunda, e esta, com algumas alterações vocabulares, era a quarta.

Os versos, na primeira versão, diziam: “Pouca seria a preciza / Cambraia ao teu talhe, penso: / Pode ser tua camisa / Cortada toda num lenço!” (BANDEIRA, 1994, p. 186). Percebe-se que a alteração introduzida contribui muito para a clareza

de sentido dos versos – o trecho “Pouca seria a precisa cambraia ao teu talhe” é tão cheio de inversões que a compreensão da ideia fica dificultada. Feitas as alterações, a inversão das estrofes se torna mais coerente: seguindo o padrão das outras estrofes, todas iniciadas pela indicação de um aspecto a ser comentado da Colombina, depreende-se que o poeta adota uma perspectiva do geral, referindo-se ao talhe, ou seja, ao porte físico como um todo, para posteriormente falar sobre aspectos específicos, como o queixo, os seios, o sorriso, a cabeleira. Além disso, estabelece-se uma relação lógica entre a “camisa”, mencionada no fim do parágrafo, com o tamanho dos seios, na estrofe seguinte. Trata-se de alterações simples, mas, conhecendo o nível de detalhismo do poeta, infere-se que, certamente, revestem-se de uma intenção subjacente.

Sem necessidade de citar o poema na íntegra, destacamos que o recurso à redondilha como forma de descrever a mulher é utilizado também em “Nu”, de *Estrela da tarde* (1963). Nessa composição, feita pelo poeta já na maturidade, apesar de ser possível perceber um metro regular, com cinco sílabas métricas por verso ao longo de nove quadras, percebem-se versos brancos. Utilizando-se da redondilha menor, o poeta se dedica a descrever com detalhes o corpo da mulher – por si só uma representação lírica: “Brilha toda a tua / Lira abdominal” (BANDEIRA, [19--], p. 243). Percebemos, assim, que Bandeira, mais uma vez, se vale do recurso à redondilha, conforme observado em carta a Mário, quando deseja descrever a leviandade de mulheres arrebatadoras.

O poema “Os sapos”, escrito em 1918 e publicado em *Carnaval*, é outro que merece destaque no que se refere à visão crítica de Bandeira acerca de aspectos formais. Através da voz de um versejador parnasiano muito orgulhoso de si – que Bandeira revelaria, anos mais tarde, no *Itinerário*, tratar-se do poeta Goulart de Andrade, ironicamente um dos responsáveis pela viabilidade de publicação de seu terceiro livro de poemas, *O ritmo dissoluto* –, o poeta trata com sarcasmo inúmeros recursos empregados nesses poemas, que os tornam extremamente monótonos:

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
– “Meu pai foi à guerra!”

– “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – “Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

Urra o sapo-boi:
– “Meu pai foi rei!” – “Foi!”
– “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
– “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo.”

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
– “Sei!” – “Não sabe!” – “Sabe!”.

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

(BANDEIRA, 1994, p. 101-102)

Repara-se, ainda, o cuidado em reproduzir alguns desses recursos em trechos pontuais do poema – como evitar o hiato da própria palavra “hiato” e rimar com consoante de apoio (“primo”/“rimo”). Outro exemplo é a manipulação da sintaxe, ao tornar tônica a preposição “com”, na quinta estrofe, cabendo lembrar que todas as preposições em português são átonas. O poeta, assim, faz uma rima surda, estabelecida entre sílabas átonas artificialmente acentuadas, criando uma rima rara, tão valorizada pelos parnasianos. Após uma extensa relação dos recursos utilizados pelos parnasianos, o sapo-tanoeiro declara: “Reduzi sem danos / A fômas a forma” (BANDEIRA, 1994, p. 101).

Apesar da crítica contida, não se trata, ainda, de um poema modernista, mas sim, como afirma Ivan Junqueira, de “uma declaração metalingüística de princípios poéticos” (*in* BANDEIRA, 2003, p. 105). É um poema com estrutura bastante regular, organizado em versos com cinco sílabas métricas (portanto, em redondilha menor), predominantemente em quartetos – à exceção, estranhamente, da oitava estrofe, a única que destoa do padrão interno – e rimas alternadas. Para manutenção da métrica e da rima, chama a atenção o uso do *enjambement* estrófico ao fim do poema: o poeta divide em duas estrofes diferentes uma partícula expletiva (“é que”), em princípio não divisível.

No apêndice da edição de Castañon e Valença, há uma lista de anotações manuscritas feitas a lápis por Bandeira em exemplar de *Poesias completas* (1940), pertencente a Francisco de Assis Barbosa. No caso das anotações à margem de “Os sapos”, o poeta destaca, em relação à segunda e à oitava estrofes, que faz um plágio de seu próprio pai, apesar de não saber “se era invenção dele ou se ele ouviu do povo no sertão de Pernambuco” (BANDEIRA, 1994, p. 204). O trecho contribui para a musicalidade do poema devido aos efeitos sonoros especiais, mediante repetição de palavras (como em “sei” / “não sabe” e “foi” / “não foi”), que criam harmonia imitativa, isto é, no caso, mimetismo, por meio de sons linguísticos, do coaxar rítmico e monótono do sapo. Revela-se, aqui, toda a crítica de Bandeira contida no poema: os danos existem, sim, e o rigor formal dos parnasianos torna os poemas cansativos como uma discussão infantil: “– ‘Meu pai foi à guerra!’ / – ‘Não foi!’ – ‘Foi!’ – ‘Não foi!’” (BANDEIRA, 1994, p. 101).

As menções aos parnasianos ocorrem também em outros momentos do poema. Na quarta estrofe, o terceiro e quarto versos aludem ao poeta Hermes Fontes, conforme o próprio Bandeira destaca em anotação manuscrita à margem. O trecho refere-se prefácio do livro *Apoteoses*, em que o poeta parnasiano enaltece o fato de não utilizar rimas entre termos cognatos. Outro exemplo é a clara menção ao poema “Profissão de fé”, em que Olavo Bilac compara o trabalho do poeta ao ofício do ourives, no terceiro e no quarto versos da nona estrofe. Apesar da menção ao poema de Bilac, Bandeira deixa claro no *Itinerário* que admira muito o poeta parnasiano, e assinala que “há poemas perfeitos, não há poetas perfeitos” (BANDEIRA, 1984, p. 33).

É interessante notar que, no poema, Bandeira contrapõe parnasianos e modernistas assim como luz e escuridão. No início do poema, os sapos parnasianos saem da penumbra, deslumbrados pela luz, em contraposição ao fim do poema, em que o sapo-cururu – imagem, talvez, do próprio poeta – isola-se na sombra imensa da noite. É o que destaca Abel (2015, p. 61) em seu artigo sobre a paródia em Manuel Bandeira, ao comparar o poema “Os sapos” com a famosa cantiga popular em que o poeta se inspirara:

Em “Os Sapos”, aparece também o sapo-cururu. Um sapo-cururu que não coaxa nem canta... soluça “transido de frio”. O sapo-cururu é o poeta que não se coloca sob o manto estrelado do parnasianismo, daquele estilo de época onde “Não há mais poesia / Mas há artes poéticas...” (7ª estrofe). E a solidão do poeta aparece com força, nas duas últimas estrofes.

É indiscutivelmente mais simples verificarmos o artesanato poético de Manuel Bandeira a partir dos poemas de seus primeiros livros, ou seja, aqueles que antecedem a consolidação do movimento modernista e, portanto, que constituem poemas de transição do poeta entre estilos – caso dos quatro poemas mencionados até agora. A partir de *Libertinagem*, contudo, perceberemos o engajamento do poeta em se desvencilhar das amarras formais, o que não significa, contudo, a ausência de uma preocupação com a construção poética. Como vimos na seção 2.2, em trecho da conferência “Poesia e verso”, Bandeira considera desastrosa a tendência surgida com o Modernismo de que qualquer ajuntamento de versos desiguais, sem um critério estético, possa configurar um poema em versos livres. Podemos presumir, dessa maneira, que, mesmo ao compor versos livres, há uma preocupação formal por parte do autor.

Essa é uma discussão interessante, porque nos conduz a pensar de que maneira se desenvolve o verso livre na poesia de Manuel Bandeira. Analisemos, então, o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, publicado em *Libertinagem* (1930), e um de seus experimentos mais significativos com o verso livre.

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia
num

[barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(BANDEIRA, [19--], p. 136)

Primeiramente, chama a atenção, nesse poema, a estrutura irregular de composição, não havendo rimas, nem uniformidade métrica, de modo que o texto, inclusive, se assemelha a um texto em prosa. Apesar disso, é possível verificar alguns recursos que contribuem para uma sonoridade expressiva, como no primeiro verso, em que, segundo Arrigucci Jr. (1990, p. 112), o poeta investe numa aliteração sutil, provocada pela presença de fonemas bilabiais (/m/ e /b/), de um fonema nasal dental (/n/) e de um vibrante (/r/) – “MoRava No MoRRO da BaBilôNia Num BaRRacão sem NúMeRo”. O tamanho dos versos também contribui, de certa maneira, para a construção de um ritmo interno do poema, às vezes lento (como no primeiro verso), às vezes mais rápido (como na sucessão de ações apresentada nos versos intermediários). Nos versos curtos, é possível perceber uma sequência de dissílabos com tonicidade na segunda sílaba métrica, uma simetria sonora que também contribui para o ritmo interno do poema (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 116).

Como nos lembra Salla (2010, p.141-142), em seu ensaio sobre o desenrolar da crônica no Brasil, os modernistas incorporaram, de maneira decisiva, a vida prosaica e o cotidiano, porque entendiam, assim, se afastar do academicismo e do conservadorismo do movimento estético até então vigente. O objetivo, portanto, ao contrário dos parnasianos, era imitar a vida cotidiana e não a arte. Segundo o autor, isso ocorre, muitas vezes, a partir de uma aproximação entre a escritura jornalística e a escritura artística, que acontece não apenas em crônicas e contos, mas também, algumas vezes, na poesia – caso do poema de Manuel Bandeira em questão.

O poema, como o título indica, teria sido extraído de uma notícia de jornal. Percebe-se, nesse sentido, que predomina o caráter objetivo e informativo, além do teor descritivo, acentuados pela presença de um narrador impessoal. Além disso, são apresentados alguns elementos comuns ao gênero notícia, como um personagem envolvido, a localização espacial e a descrição de um fato. Por outro lado, a inexistência de precisão temporal e a linguagem mais coloquial mostram-nos que se trata de outro gênero. A informação apresentada no primeiro verso também não nos situa quanto ao fato, como um *lead* jornalístico o faria; possui, na verdade, um teor que se aproxima do narrativo. Por fim, a disposição em versos – ainda que irregulares –, bem como a ausência de pontuação em algumas frases, aproxima o texto do gênero poema, como mencionado no título.

Os versos intermediários apresentam uma sequência de ações realizadas por João Gostoso e, por esse motivo, o poeta opta pelo enfoque nos verbos, sem necessidade de pontuação, para indicar a enumeração. Identifica-se, assim, na poesia de Bandeira, a noção de que o verso encerra um juízo completo, como ele defendera em carta a Mário de Andrade datada de 10 de outubro de 1924, mencionada na seção 2.2. No poema, as palavras “Bebeu”, “Cantou” e “Dançou” figuram como versos porque apresentam sentidos completos, enquanto o primeiro verso, que apresenta o personagem João Gostoso, é o mais extenso, de modo a conter um só enunciado. Percebe-se, assim, que as palavras dispostas dessa maneira no poema desempenham uma função, não sendo resultado de um fracionamento arbitrário das ideias.

A disposição dos versos ainda cumpre outro papel: a criação de certo dramatismo na história. Analisando essa questão, Arrigucci Jr. (1990, p. 110) destaca que a ausência de uma linguagem emotiva é preenchida, no poema, por um discurso narrativo muito bem construído. O poema possui um ritmo peculiar, porque se inicia com a apresentação de João Gostoso, num verso longo que destoa dos outros, seguida de uma rápida descrição da sequência de atos festivos do personagem, marcada por versos curtos, e culminando em sua morte abrupta, descrita num verso de extensão mediana. Como conclui Arrigucci Jr. (1990, p. 90), o desfecho causa grande impacto sobre o leitor, que se choca com o desfecho trágico que sucede um momento de alegria. Nesse sentido, diferentemente de uma notícia, o texto não se esgota na informação sobre a morte do personagem, porque nos

motiva a uma reflexão sobre sua vida e as circunstâncias que o conduziram a esse fim.

O poema se constrói, assim, por meio da justaposição de elementos contrastantes, que se destacam por seu valor simbólico no que tange à percepção de uma realidade social. Nesse sentido, contrapõe-se o barracão sem número no Morro da Babilônia à Lagoa Rodrigo de Freitas, ponto nobre da cidade do Rio de Janeiro. A propósito disso, diz Arrigucci Jr. (1990, p. 114):

Por ele [o poema] se relacionam dois aspectos opostos da realidade física, material e social – o morro e a lagoa; o alto e o baixo; a pobreza e a riqueza – mas também as duas pontas da ação – o começo e o fim; a vida e a morte –, assim como suas implicações no plano simbólico, em que se juntam as duas dimensões de um destino humano ao mesmo tempo singular e universal, histórico e arquetípico, moderno e primitivo, e dois níveis de representação literária: o humilde e o sublime.

Ora, o João Gostoso, como descrito por Bandeira, é a verdadeira representação do João-ninguém, um indivíduo sem sobrenome relevante – e talvez por isso aqui identificado por um apelido popular –, desprovido de recursos financeiros, que vive um lugar provisório, sem número, em uma região pobre da cidade. O poema é estruturado, portanto, de forma a apresentar o cumprimento de um ciclo de vida e morte trágica, destino comum a tantos indivíduos humildes como o personagem do texto. Da notícia sensacionalista do jornal, como aponta Arrigucci Jr. (1990, p. 101), o poeta desentranha uma reflexão sobre a experiência humana. Vale lembrar, aqui, a observação de João Cabral de Melo Neto, em relação a “O bicho”, sobre a capacidade de Bandeira de extrair poesia dos fatos de modo objetivo. O olhar atento do poeta para a vida torna-o, assim, um escritor perspicaz na abordagem precisa do cotidiano.

Observar a maneira como Bandeira organiza os versos e fragmenta os enunciados em seus poemas pode, dessa maneira, nos trazer percepções interessantes sobre o seu fazer poético, e esse recurso foi muito utilizado pelo poeta na composição de sua “Evocação do Recife”, feito, em 1925, por encomenda de Gilberto Freyre, e publicado, posteriormente, também em *Libertinagem*.

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 –

Capiberibe
– Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas com o
[xale vistoso de pano da Costa

E o vendedor de roletes de cana
O de amendoim
 que se chamava midubim e não era torrado era cozido
Me lembro de todos os pregões:
 Ovos frescos e baratos
 Dez ovos por uma pataca
Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que não sabia onde ficavam
Recife...
 Rua da União...
 A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade
Recife...
 Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô

(BANDEIRA, [19--], p. 133-136)

A partir de uma observação ampla da estrutura do poema, já é possível verificar que a disposição dos versos, bem como as quebras de linhas, não parecem obedecer a um critério uniforme. De todo modo, é indiscutível que a maneira como os termos foram dispostos corresponde a intenções estéticas coerentes com os trechos em que se inserem. Bandeira desenvolve com muita perícia seus versos não apenas em formas fixas e estruturas regulares, mas também no verso livre moderno. Não sem razão, ele afirma categoricamente, em carta de 3 setembro de 1927: “Eu me sinto ainda muito à vontade no verso livre. Só me sinto mesmo à vontade no verso livre.” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 353).

Pode-se perceber que os recuos e a pontuação colaboram para o sentido que o poeta deseja conferir a cada trecho. Um exemplo é o recuo indicando o discurso direto, como em “Coelho sai! / Não sai!” e “Roseira dá-me uma rosa / Craveiro dá-me um botão”, ambos indicando brincadeiras e cantigas da infância, reproduzidas no poema fora da voz do eu lírico. Por esse motivo, nos dois trechos,

as falas são precedidas por verbos de elocução (gritavam / politonavam) e pelo sinal de dois-pontos. Percebe-se também que o poeta brinca com a disposição espacial dos versos de acordo com o contexto, quando, por exemplo, exprime graficamente a distância anunciada pela palavra “longes”, recuando para a extremidade da margem direita o termo “um sino”.

Os recuos também parecem ser utilizados com outro propósito: o de indicar reflexões pessoais – como em “que se chamava midubim e não era torrado era cozido” –, ou mesmo confissões do eu lírico acerca de algumas das situações relatadas. Esse é o caso dos versos “...onde se ia fumar escondido” e “...onde se ia pescar escondido”, ambos referentes a pequenas transgressões reveladas pelo poeta, assim como o verso “Foi o meu primeiro alumbramento”, referente a uma confissão de êxtase causado pela primeira vez em que esteve diante da nudez feminina.

Nesse sentido, percebemos que se trata de um poema polifônico e que a disposição dos versos contribui para que consigamos compreender as inúmeras nuances e vozes presentes no texto. Em meio à fala do eu lírico presentificando experiências do passado, temos também seus pensamentos acerca das recordações e a reprodução de outras falas, como a do professor (no trecho “Capiberibe / – Capibaribe”), a das meninas cantando, a dos adultos diante do incêndio, a dos vendedores nos pregões... São múltiplas as vozes e, em meio a essa torrente de lembranças, a disposição irregular dos versos é também uma forma de reproduzir essa confusão mental.

Pelo mesmo motivo, percebe-se que, apesar de certos trechos narrativos no poema, não há um coesão clara estabelecida entre as ideias, de forma que as lembranças são apresentadas como em *flashes*, sendo apenas justapostas. Do mesmo modo, a pontuação também é utilizada para reproduzir essa justaposição de lembranças tal como elas vêm à mente. É o que acontece, por exemplo, no trecho “E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de bananeiras / Novenas / Cavalhadas”, em que versos com palavras soltas também contribuem para essa percepção da enumeração de cenas rememoradas. O mesmo ocorre no verso “Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redomoinho sumiu”, em que a ausência de pontuação contribui para a reprodução do caráter avassalador da cheia, destruindo tudo que encontra pelo caminho.

Destaca-se também a organização das ideias no texto, logo na primeira estrofe, a partir do uso de repetições que contribuem para determinar o ritmo do poema. Para delimitar a que se propõe, Bandeira inicia o poema com um conjunto de negações, em estruturas paralelas, afirmando o que não pretende falar (“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”). Seu objetivo não era falar da cidade do Recife com os olhos de quem vê de fora, mas sim de quem guarda o Recife no peito, o Recife particular de suas vivências da infância. Logo, em contraposição a isso, o poeta faz uma série de enunciações afirmativas em que revela sua intenção (“Mas o Recife sem história nem literatura / Recife sem mais nada / Recife da minha infância”).

As estruturas paralelísticas e as repetições são um recurso utilizado por Bandeira também em outros poemas da fase modernista. Esse é o caso do poema “Teresa”, também do livro *Libertinagem*:

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
[nascesse])

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.

(BANDEIRA, [19--], p. 136)

Nesses versos, Bandeira faz uma espécie de releitura paródica de “O ‘adeus’ de Teresa”, poema de Castro Alves datado de 1868 e publicado em *Espumas flutuantes*. Pode-se perceber que o ritmo interno é construído por meio de repetições – como das frases iniciadas por “Achei” – e de estruturas paralelas – “A primeira vez que vi Teresa” / “Quando vi Teresa de novo” / “Da terceira vez não vi mais nada” –, que contribuem para a marcação da passagem do tempo, recurso que se assemelha ao utilizado pelo poeta romântico.

A estrutura estrófica é regular, sendo o poema composto por três estrofes de três versos. Não obstante, desenvolve-se em versos brancos e livres, que flertam, às vezes, até mesmo com a estrutura da prosa – “(Os olhos nasceram e ficaram dez

anos esperando que o resto do corpo nascesse)” –, com uso de parênteses e estruturas frasais extensas e complexas, compostas de coordenação e subordinação.

A seleção vocabular é um aspecto importante nesse poema, porque contribui para a paródia do poema romântico. Nota-se que a descrição da mulher, ao contrário da idealização comum aos poemas do século XIX, é feita de maneira crua e direta – “pernas estúpidas” –, ressaltando, inclusive, o estranhamento causado – “a cara parecia uma perna”. Na segunda estrofe, o poeta chega a destacar o aspecto envelhecido de Teresa, cujos olhos parecem ter nascido dez anos antes dela. No entanto, na terceira estrofe, quando o eu lírico é arrebatado por Teresa, a descrição dela dá lugar à descrição do sentimento – este, sim, semelhante ao delírio e aos “prazeres divinais” do Romantismo.

A comparação desse poema com outro da juventude do poeta nos aponta para essa transição entre estilos: em “Três idades”, de *A cinza das horas*, seu livro de estreia, em vez da paródia, Bandeira faz uma retomada lúdica do poema de Castro Alves – como consta nas anotações manuscritas relacionadas no apêndice da edição crítica de Guimarães e Valença (1994, p. 203). O poema, organizado em sete estrofes de cinco versos, possui métrica regular, com versos de oito sílabas e esquema de rimas homogêneo (*ababb*). A temática versa sobre os vários reencontros do eu lírico com a interlocutora, fechando um ciclo em que, mesmo passados anos e com as marcas físicas do tempo, ela conserva a graça da juventude. Trata-se, assim, de um poema de feição claramente romântica.

Percebemos, nos versos de “Teresa”, portanto, a presença do já mencionado *humour* na poesia de Bandeira, resultado da influência exercida pelos poetas da geração de 1922, conforme destacado na seção 2.4. No ensaio intitulado “O *humour* na moderna poesia brasileira”, o poeta reconhece que sua formação clássica, parnasiana e simbolista resultou em poemas muito contidos em seus três primeiros livros, de modo que sua natureza irônica, desreprimida apenas a partir de *Libertinagem* (BANDEIRA, 1958b, 1.289), é perceptível em vários poemas, como “Pneumotórax”, do mesmo livro, e “Conto cruel”, de *Estrela da manhã*. Trata-se, contudo, de um humor ácido, do qual é difícil rir, por sua característica incômoda resultante da amargura do poeta.

Outro aspecto que deve ser mencionado é a intenção musical presente em alguns poemas de Bandeira. O poeta, que reconheceu em vários momentos seu

interesse pessoal pela música, apesar de alguma inabilidade para compor, investiu nesse recurso em seus poemas como forma de compensar sua frustração (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 65). Vale lembrar que essa musicalidade está presente também nos seus poemas em versos livres, o que revela um delicado processo de composição, sempre atento à forma. Um exemplo é o poema intitulado “Neologismo”, datado de 1947 e publicado em *Belo belo*.

Beijo pouco, falo menos ainda.
 Mas invento palavras
 Que traduzem a ternura mais funda
 E mais cotidiana.
 Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
 Intransitivo:
 Teadoro, Teodora.

(BANDEIRA, [19--], p. 199-200)

O poema revela a dificuldade do eu lírico em expressar seus sentimentos de maneiras tradicionais – através da fala ou de gestos de afeto, como um beijo. Entretanto, por meio da criação, ele consegue resgatar os sentimentos mais profundos e traduzi-los. Cria, dessa forma, um verbo para expressar seus sentimentos por essa interlocutora, identificada como Teodora. Na nota preliminar a *Belo belo*, Sérgio Milliet destaca a ausência de exibicionismo e, ao contrário, a extrema simplicidade com vigor expressivo. Nesse sentido, aponta a ironia melancólica de alguns versos, satisfeito com as coisas simples como, no caso, o mero prazer da invenção pela invenção (MILLIET *in* BANDEIRA, 1958a, p. 327).

É interessante notar que ele ressalta, no penúltimo verso, tratar-se de um verbo intransitivo, apesar de o verbo “adorar”, contido na estrutura do termo inventado, possuir transitividade e, normalmente, demandar um complemento verbal. Talvez, como sugere Cipro Neto (2003), devido à semelhança ortográfica com o nome da interlocutora, sua intenção fosse a de identificar a palavra criada como um termo autossuficiente na expressão do sentimento, uma vez que já contém em si o próprio objeto de adoração.

O recurso linguístico utilizado, que dá título ao poema, chama a atenção, considerando o que se viu na seção 2.2, em carta a Mário de Andrade de 3 de outubro de 1922, na qual Bandeira afirma preferir as “palavras velhas” e criticar os “exageros coloridos”. A crítica do poeta é aos excessos; percebe-se, portanto, que ele toma o cuidado de não cometer o mesmo erro – já que assim o considera – em

seu poema. É apenas no último verso que ele se vale do neologismo, explorando o jogo de palavras que o nome da interlocutora proporciona: “Teadoro, Teodora”.

Vale lembrar, contudo, que, conforme o poeta comenta em seu *Itinerário de Pasárgada*, nesse verso a intenção é muito mais a de atingir um efeito musical, na tentativa de criar um efeito similar ao de um “acidente” – assim como na repetição das palavras “Capiberibe, Capibaribe” em “Evocação do Recife” (BANDEIRA, 1984, p. 51). Considerando que a musicalidade é fundamental na poesia de Bandeira, tendo o próprio poeta reconhecido o uso de alguns recursos em seus versos, cabem, aqui, alguns breves apontamentos sobre teoria musical, para que se possa entender de maneira mais concreta suas intenções estéticas.

Na música ocidental, utiliza-se o chamado sistema temperado de afinação, uma convenção que estabelece uma divisão igualitária entre as notas musicais de uma oitava – o intervalo de variação de frequência sonora de uma mesma nota, mais aguda ou menos aguda. Na escala temperada, a oitava é dividida em doze semitons iguais: entre os intervalos das notas mi-fá e si-dó há um semitom; entre os intervalos das notas dó-ré, ré-mi, fá-sol, sol-lá e lá-si há um tom, que é a soma de dois semitons. As alterações de entoação ocorridas na altura das notas e marcadas por sinais são chamadas de “acidentes musicais”. Quando essa alteração é ascendente, ou seja, quando ocorre a elevação da altura da nota em um semitom, dá-se o nome de sustenido (#). Quando a alteração é descendente, ou seja, abaixa-se a nota em um semitom, dá-se o nome de bemol (b).¹²

Nesse sentido, quando Bandeira afirma querer reproduzir, no verso, um efeito similar ao de um “acidente”, refere-se a uma alteração sutil, equivalente a um semitom, na altura de uma palavra. O poeta estabelece, assim, uma correlação metafórica entre a literatura e a música, fazendo uma referência indireta a um fenômeno físico – no que diz respeito à frequência sonora, passível de ser observada também na pronúncia de palavras – e uma referência direta a um fenômeno musical.

O poeta afirma que sua impressão de que, no verso, ocorre um “acidente” deve-se à percepção de que “a palavra [seria] uma frase melódica dita da segunda vez com bemol na terceira nota” (BANDEIRA, 1984, p. 51). Considerando que uma frase melódica é uma combinação de notas tocadas individualmente em sequência,

¹² Ver explicações detalhadas em Med (1996) e Fornari (2019).

percebemos que, quando Bandeira refere-se à palavra como uma frase melódica, entende que cada sílaba equivale a uma nota musical.

Voltando ao poema, percebemos que, no último verso, “Teodoro, Teodora”, Bandeira tem a impressão de uma terceira nota abemolada devido à alteração sonora causada na passagem da segunda para a terceira sílaba. As duas palavras possuem estruturas muito semelhantes, com apenas a transposição de duas vogais. A mudança da vogal média “a” para a vogal posterior “o” com timbre fechado causa um efeito sonoro semelhante ao de um acidente musical descendente – no caso, bemol –, ao abaixar em um semitom a sonoridade da palavra, contaminada como um todo por essa alteração, dando-nos a impressão de que a segunda palavra é mais grave do que a primeira.

Outro aspecto a ser destacado é o efeito provocado por uma cadência melódica tensão/relaxamento. Na música, uma cadência melódica é a progressão ou a sucessão de acordes, que servem de sustentação a uma melodia e conduzem uma frase musical a uma conclusão, envolvendo momentos de tensão e, ao final, de relaxamento. Sobre isso, afirma Florêncio (2008, p. 17):

As melodias agudas e médias são geradoras de tensão enquanto que melodias graves e médias promovem relaxamento; linhas melódicas com saltos bruscos causam tensão, linhas melódicas sem saltos bruscos causam relaxamento; linha[s] melódica[s] sem repetições [geram] tensão, linha[s] melódica[s] com repetições (estribilhos, por exemplo) geram relaxamento.

Podemos compreender, a partir do comentário de Florêncio, que o estribilho – presente em poemas antes mencionados, como “Cartas de meu avô”, “Vulgívaga” e “Poema de uma quarta-feira de cinzas” – é também um recurso que contribui para a geração do efeito de relaxamento e, no caso desses poemas, de desfecho.

Contudo, nos poemas com estrutura não regular, também é possível identificar esse efeito, como no último verso de “Neologismo”. Na passagem de uma sonoridade mais aguda para outra mais grave, o verso assume um caráter de resolução, como em uma cadência melódica tensão/relaxamento, conveniente para o desfecho do poema. Apesar de a sílaba tônica das duas palavras ser a mesma (“Teodoro, Teodora”, com timbre aberto), a contaminação provocada pela alteração sonora da sílaba anterior de cada vocábulo confere ao verso um efeito similar ao de tensão e relaxamento na música. Nesse sentido, nota-se que a intuição musical do

poeta é muito precisa na transmissão da ideia pretendida, reproduzindo, literariamente, uma sonoridade abemolada para o desfecho do poema.

Com esse conjunto de poemas, detivemo-nos em aspectos relativos ao artesanato poético de Bandeira. Foi possível perceber que, tanto em poemas livres quanto em poemas com métrica regular e formas fixas, o poeta compõe versos mediante um elaborado processo de estruturação em que critérios de musicalidade e ritmo são considerados fundamentais.

3.2 Poesia e língua: coloquialidade e brasileirismo

Na prosa de Bandeira, são muitas as referências à consolidação de uma língua brasileira, tema em pauta nas discussões modernistas no início do século XX. Foram frequentes as discussões travadas com Mário de Andrade, que buscou, com seus poemas, consolidar um português brasileiro, sistematizando, por vezes, uma nova ortografia, o que, para Bandeira, não soava natural nem refletia o falar do povo brasileiro. Em ensaios e crônicas, também foi possível perceber outras críticas do poeta, por exemplo, ao rebuscamento linguístico de certos escritores, bem como a adjetivações excessivas. Nesta seção, nosso objetivo é verificar de que maneira a língua portuguesa se manifesta na poesia bandeiriana e a importância de suas escolhas vocabulares.

Acerca da coloquialidade na poesia, vale lembrar que Bandeira destaca, no *Itinerário*, seu posicionamento favorável ao uso, até mesmo, de termos chulos. O poeta, que teve sua formação literária fundada em textos clássicos, não nega a influência que sofrera da geração de 1922. É nesse sentido que declara: “A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão” (BANDEIRA, 1984, p. 101). E essa característica, tão afinada com as inovações modernistas, principalmente da primeira geração, está presente em muitos dos seus poemas, como “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, de *Estrela da manhã*:

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam, me
[hipnotizam.
Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem
 Para brutais vos adorarem,
 Ó brancaranas azedas,
 Mulatas cor da lua vêm saindo cor de prata
 Ou celestes africanas:
 Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!
 São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?
 São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
 São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.
 Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca
 [mais telefonava.
 Mas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais a minha vida outrora
 [teria sido um festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres uma ilha
 [no Pacífico? um bangalô em Copacabana?
 Eu responderia: Não quero nada disso, tetarca. Eu só quero as três
 [mulheres do sabonete Araxá:
 O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

(BANDEIRA, [19--], p. 150-151)

Trata-se de um poema de estrutura livre, o que nos leva a concluir que a denominação de “balada”, conferida pelo poeta, estabelece uma aproximação com a vertente germânica do gênero, que Moisés (2004, p. 49) define como um “cantar de feição narrativa, [que] girava ao redor de um único episódio, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural”. No caso, a balada de Bandeira trata da paixão avassaladora do eu lírico pelas mulheres que aparecem no anúncio de um sabonete. A idealização é tamanha que ele chega a se questionar se elas não seriam “as três Marias”, em referência ao nome popular dado ao cinturão da constelação de Órion, marcando, assim, o distanciamento entre ele e elas.

Entre as diretrizes da renovação na poesia modernista, essencialmente, estavam o anseio pela libertação das amarras formais e dos grandes temas acadêmicos, o que resultaria, como nos lembra Ramos (2004, p. 45), “na destruição dos assuntos poéticos, em novos princípios de composição do poema e em novas formas de expressão”. Nesse sentido, a incorporação de temas do cotidiano na poesia foi algo amplamente explorado pelos poetas dessa geração. A “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” é um valioso exemplo desse aspecto, uma vez que Bandeira promove a transformação de um anúncio publicitário em um motivo poético.

Ao longo do poema, são utilizadas repetições como forma de realce. Por exemplo, a repetição da estrutura “as três mulheres do sabonete Araxá”, que aparece várias vezes, além do questionamento “Meu Deus, serão as três Marias?”, que busca, a partir da ênfase conferida pela repetição, demonstrar a admiração do eu lírico diante da possibilidade aventada. Outro aspecto que chama a atenção é a pontuação diferenciada no 17º verso, em que frases interrogativas são enunciadas em sequência, sem que haja uso de maiúsculas após os pontos de interrogação. O recurso contribui para a compreensão de que se trata de uma sequência ininterrupta de perguntas, feitas umas após as outras, de maneira apressada, de modo que fique patente que tudo se oferece – sem sucesso – para que o eu lírico desista das três mulheres. Dessa forma, Bandeira acentua o tom de exagero que permeia todo o poema.

Em termos vocabulares, é interessante notar, nesse poema, logo no primeiro verso, o emprego da palavra “bouleversam”, um neologismo criado a partir da palavra francesa “bouleverser”, que tem o sentido de “transtornar”.¹³ A escolha do termo é importante para o contexto, porque eleva o tom do poema ao mesmo tempo em que traduz o magnetismo exercido pelas três mulheres, objetos de devoção do poeta.

Outro aspecto importante é a justaposição de termos que evocam o sublime e outros do mais puro coloquialismo. Contribui para isso, inclusive, a referência declarada de Bandeira a outros poetas reconhecidos. No *Itinerário*, ele esclarece: “O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde.” (BANDEIRA, 1984, p. 102).

O poema consiste, portanto, em uma brincadeira, uma paródia, em que se vê uma colcha de retalhos de outros textos famosos. No caso de Bilac, por exemplo, a referência, contida no quarto verso, é ao poema “Profissão de fé”: “Que outro – não eu! – a pedra corte / Para, brutal, / Erguer de Atene o altivo porte / Descomunal” (BILAC, 1997, p. 89). A alusão a Castro Alves, por sua vez, acontece no 14º verso: “Brinca o luar – dourada borboleta” (ALVES *in* BANDEIRA, 2009b, p. 286), aproveitando-se, como destacam Bione *et al.* (1999, p. 19), da similaridade sonora entre as palavras “lua” e “nua”. Há ainda, no último verso, referência a uma

¹³ Ver em: RONAI, 2012.

passagem de *Ricardo III*, de Shakespeare, já tão banalizada pelo uso que se tornou uma frase feita: “Meu reino por um cavalo!”.

Dessa forma, como destacam Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido (*in* BANDEIRA, [19--], p. 11), “Manuel Bandeira repetia no plano da palavra a experiência dos cubistas e surrealistas nas colagens (*papiers collés*). Erguia-as do entulho estético a que o gosto médio as havia reduzido para de novo insuflar-lhes o sopro da Poesia”. Pode-se dizer, assim, que, ao deslocar esses trechos de escritores de outros tempos e recombina-los em sua poesia, Bandeira engrandece esses objetos, dando-lhes novo valor estético. Esse recurso também reforça a ideia defendida por Bandeira, como visto na seção 2.2, de que a tradição poética não é inconciliável com os valores da modernidade, e que um bom poema revela a influência dos autores clássicos.

Ao lado dessas referências, em contraposição, encontramos expressões de uso bastante informal, como “dava pra beber” e “safado da vida” – que substitui termo chulo, mas igualmente coloquial. Além disso, como lembram Bione *et al.* (1999, p. 19), Bandeira faz referência também, no sétimo verso, a um samba de Lamartine Babo, que ficou famoso no carnaval de 1931, cujo título era “Luar cor de prata”: “A lua vem saindo / Cor de prata / Cor de prata / Cor de prata / Que saudades da mulata”.

Percebe-se, assim, que Bandeira busca, com esse poema, subverter os estereótipos do gênero, compondo uma balada em que declara sua admiração pelas três mulheres idealizadas, servindo-se, simultaneamente, de elementos linguísticos que evocam o sublime e o popular, artifício que, segundo Regis (1986, p. 18), é o segredo da revolução poética promovida pelo poeta. Aspectos como esses justificam sua hesitação quanto a candidatar-se para a Academia Brasileira de Letras. Sentindo-se desqualificado para sustentar a tradição da casa, Bandeira considerava-se “partidário da impureza em matéria de língua”, e achava que se candidatar à Academia Brasileira de Letras, verdadeira “zeladora da pureza do idioma”, era, portanto, algo “descabido e quase petulante” (BANDEIRA, 1984, p. 113).

Outro exemplo de poema em que é possível verificar aspectos relevantes sobre a língua em Bandeira é “Lenda brasileira”, do livro *Libertinagem*:

A moita buliu. Bentinho Jararaca levou a arma à cara: o que saiu do mato foi o Veado Branco! Bentinho ficou pregado no chão. Quis puxar o gatilho e não pôde.

– Deus me perdoe!
Mas o Cussaruim veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e
começou a comer devagarinho o cano da espingarda.

(BANDEIRA, [19--], p. 136)

A estrutura se diferencia dos outros poemas até agora: trata-se de um poema em prosa, exemplo das experimentações formais de Bandeira a partir de *Libertinagem*. Em vez de versos, há divisão de parágrafos, pontuação regular, orações coordenadas e até uma frase precedida de travessão, indicando a fala de um personagem em discurso direto.

Nota-se também o esforço do poeta em reproduzir a cultura popular. O nome do protagonista, Bentinho Jararaca, já nos remete a uma tradição de histórias com personagens cujos apelidos aludem a características pessoais, como Pedro Malasartes. Conhecido anti-herói do folclore nacional, Pedro possui em seu nome a referência a algo desajeitado, azarado, miserável. Do mesmo modo, Bentinho Jararaca é um caçador mal-intencionado, pronto para abater o animal que se escondia atrás da moita e, por isso, carrega em seu nome a referência a um animal traiçoeiro, frequentemente associado, por metáfora, a pessoas cruéis.

O nome do personagem alude, ainda, a São Bento, conhecido, no catolicismo popular, por ser um santo protetor contra cobras e animais peçonhentos. Sobre isso, Arrigucci Jr. (1990, p. 106) esclarece que o destino irônico de Bentinho já está anunciado em seu próprio nome: ao juntar, em um mesmo nome, a referência ao santo e ao elemento contra o qual ele oferece proteção, Bandeira sugere a ideia do caçador caçado.

Outra alusão ao folclore brasileiro, como nos lembra Mara Jardim (2007, p. 112), é o Veado Branco, referência ao mito indígena de Anhangá, um espírito protetor dos animais e da floresta que costumava aparecer sob a forma de um veado enorme, com chifres pontudos, olhos vermelhos e coloração branca.¹⁴ No poema, ele é chamado de “cussaruim”, regionalismo utilizado para se referir ao diabo, aqui transcrito de forma a reproduzir a maneira como se pronuncia o termo. Esse recurso, apontado por Regis (1986, p. 51) e mencionado na seção 2.4 desta tese, Consiste na modificação gráfica de palavras imitando a língua popular, que cumpre, na obra bandeiriana, a função de reproduzir um modo de falar genuinamente brasileiro,

¹⁴ Ver detalhes em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/interaja/multiclube/9a11/diz-a-lenda/13059-anhang%C3%A1>.

coerente com a temática do poema, inspirado em uma lenda do folclore nacional e ajustada pelo poeta, que inventou o personagem do caçador (BANDEIRA, 1949, p. 132). Essa é a mesma intenção da introdução de termos de uso coloquial e regional, como a forma verbal “buliu”, na primeira frase do texto.

Outro recurso mencionado pela autora no capítulo intitulado “Mimese do gesto, do contexto, da entonação”, e também destacado por Mário de Andrade, é o uso de diminutivos, uma das marcas da escrita de Bandeira. Mário, ao se referir a esse aspecto, considera-o reflexo de certa ternura, presente em poemas como “Porquinho-da-índia” (BANDEIRA, 2014, p. 41). Já em “Lenda brasileira”, a função do diminutivo “devagarinho” parece outra: a de reproduzir uma entonação de fala, que, no contexto, gera tensão diante do fato de que Bento Jararaca encontra-se numa enrascada. A história reproduzida por Bandeira no poema termina nessa cena, mas já é possível ao leitor prever o desfecho após a tensão criada.

Mesmo antes de *Libertinagem*, verificavam-se experimentos de Bandeira quanto à introdução de elementos da cultura brasileira na poesia. É o caso do poema “Berimbau”, de *O ritmo dissoluto*:

Os aguapés dos aguaçais
 Nos igapós dos Japurás
 Bolem, bolem, bolem.
 Chama o saci: – Si si si si!
 – Ui ui ui ui! uiva a iara
 Nos aguaçais dos igapós
 Dos Japurás e dos Purus.

A mameluca é uma maluca.
 Saiu sozinha da maloca –
 O boto bate – bite bite...
 Quem ofendeu a mameluca?
 – Foi o boto!
 O Cussaruim bota quebrantos.
 Nos aguaçais os aguapés
 – Cruz, canhoto! –
 Bolem... Peraus dos Japurás
 De assombramentos e de espantos!...

(BANDEIRA, 1994, p. 167)

Esse é um dos poemas em que Bandeira se dedicou a explorar aspectos da cultura popular, de maneira condizente com os ideais modernistas de valorização do regionalismo e de resgate vocabular da brasilidade. No *Itinerário*, o poeta afirma que, nesses versos, retrata a Amazônia que nunca viu (BANDEIRA, 1984, p. 76). Para isso, ele investe nas referências a elementos da cultura dos povos indígenas,

como Saci e Iara, figuras importantes em algumas lendas, e “mameluca” e “maloca”, referentes, respectivamente, à mestiça de branco com índio e a uma aldeia indígena. Além disso, há referências a termos típicos da fauna e da flora locais, como “japurás” (ou juparás), um mamífero com cauda similar ao guaxinim e típico da região amazônica; “boto”, designação de animais cetáceos, como os golfinhos, que estão presentes em algumas lendas do folclore da região Norte do Brasil; “aguapés”, vegetação aquática comum na Bacia do Amazonas; “igapós”, espécie de vegetação baixa comum na região amazônica, que permanece em locais inundados mesmo na estiagem dos rios; e “Purus”, referência a rio da Amazônia que percorre parte do Peru e de alguns estados brasileiros, como o Acre e o Amazonas.

Além disso, o poeta faz uso de termos de um vocabulário regional, que, à semelhança do poema anterior, são empregados para reproduzir um modo de falar de certo grupo de pessoas. A palavra “Cussaruim”, também usada em “Lenda brasileira”, aparece outra vez e vem acompanhada do termo “canhoto”, que, apesar de se referir a indivíduos com maior habilidade na mão esquerda, é popularmente utilizado, em algumas regiões do país, para se referir ao diabo. Há ainda o uso de “cruz” como redução de “cruz-credo”, interjeição popular que exprime espanto, susto ou medo.

No *Itinerário*, Bandeira reconhece que esse poema tem muitas intenções formais subjacentes (BANDEIRA, 1984, p. 76). Talvez por ser efeito de um investimento do poeta na construção rítmica, tenha sido um de seus poemas escolhidos para ser musicado. “Berimbau” foi musicado por Jaime Ovalle e, para surpresa do poeta, o resultado sonoro foi diferente do que imaginara no momento de composição dos versos. Sobre isso, Bandeira comenta ter imaginado o poema com um andamento “presto” – ou seja, com velocidade mais acelerada de execução da música –, tendo, inclusive, declamado os versos dessa forma diante do amigo. Ovalle, contudo, fez sua transposição para música de outra forma, e acabou surpreendendo Bandeira positivamente, para quem a adequação pareceu perfeita. O poeta reconhece, então, como vimos na seção 2.2, que os poemas podem ter inúmeras melodias implícitas e todas elas são cabíveis no contexto. O próprio título oferece uma pista relevante sobre a estruturação do poema: Bandeira afirma, na entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, que escolheu esse nome por causa da monotonia do ritmo desse instrumento musical (BANDEIRA, 1949, p. 130).

Considerando a musicalidade inerente aos versos, chamam a atenção, nesse poema, os jogos linguísticos. Notamos que, além da importância dos significados dos termos regionais empregados, é válido perceber a exploração da sonoridade dos vocábulos. É o caso dos pares de versos que iniciam e encerram a primeira estrofe: “Os aguapés dos aguçais / Nos igapós dos Japurás” e “Nos aguçais dos igapós / Dos Japurás e dos Purus”. O poeta brinca com a similaridade fonética entre os termos, invertendo-os ou substituindo-os por outros que mantenham a semelhança sonora – no caso, percebe-se a aliteração apoiada nos fonemas consonantais /p/ e /g/ e a assonância em /a/ e /u/. Além disso, o ritmo desses versos é mantido a partir de estruturas sintáticas similares, com dois substantivos ligados por preposição com tônica na última sílaba. O mesmo acontece na estrofe seguinte entre “mameluca”, “maluca” e “maloca”, em que o efeito rítmico é reforçado pela aliteração. Nota-se também, do mesmo modo, a aliteração em /m/ e /l/ e a assonância em /a/ e /u/. Nos dois últimos versos, por fim, é igualmente possível identificar várias aliterações: nas repetições do fonema fricativo /s/, dos nasais /m/ e /n/ e dos bilabiais /p/ e /b/.

As palavras “boto”, “bate”, “bite” e “bota” são outro exemplo de recurso musical, em que apenas as vogais são alternadas, além de se relacionarem por similaridade também com o termo “bolem”. Do mesmo modo, em “Chama o saci: – Si si si si! / – Ui ui ui ui ui! uiva a iara”, o poeta explora a repetição de sílabas com sonoridades semelhantes, o que nos recorda cantigas populares infantis. A preocupação do poeta, contudo, é muito mais com uma atmosfera a ser criada para o poema do que com o sentido em si, o que, em carta a Mário de Andrade de 13 de novembro de 1926, chama de *verbalismo*. Assim, Bandeira afirma que sua intenção foi utilizar-se do verbalismo como um artefato, mais para reproduzir uma “emoção de assombração amazônica” do que para expressar uma ideia clara (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 327).

Outro poema em que é possível notar a relevância dos recursos linguísticos é “Porquinho-da-índia”, de *Libertinagem*:

Quando eu tinha seis anos
 Ganhei um porquinho-da-índia.
 Que dor de coração me dava
 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
 Levava ele pra sala
 Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
 Ele não gostava:

Queria era estar debaixo do fogão.
 Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

– O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada.

(BANDEIRA, [19--], p.130)

Bandeira declarou, no *Itinerário*, seu empenho em ser claro e objetivo sempre que possível, condenando os “hermetismos linguísticos” de escritores pretensamente profundos (BANDEIRA, 1984, p. 100). Para o poeta, muitas vezes a riqueza vocabular pode prejudicar a genuína tentativa de transmitir emoções e sentimentos (BANDEIRA, 2016, p. 40). É fácil notar, portanto, em sua poesia, uma linguagem clara, de amplo alcance e, principalmente, adequada aos contextos. Nesse poema, por exemplo, prevalece uma linguagem informal e simples.

Diferentemente do poema anterior, neste chama a atenção a ausência completa de ritmo e musicalidade. Como destaca Mário de Andrade na nota preliminar a *Libertinagem*, apesar dos metros suaves presentes no último verso, considerando suas pausas cadenciais – que resultam em uma redondilha e em um decassílabo –, nota-se, na relação com o restante do poema, uma total aspereza rítmica (ANDRADE in BANDEIRA, 1958a, p. 172).

Se, em “Berimbau”, o poeta tinha a intenção de reproduzir uma cultura típica do Norte do país, era presumível o emprego de uma linguagem que contribuísse para o resgate dessa cultura – não por meio de uma sistematização arbitrária, como o fez Mário de Andrade, mas sim através da reprodução de um falar verdadeiramente brasileiro. Já em “Porquinho-da-índia”, percebe-se que, uma vez que o poeta reproduz uma recordação da infância, ele a resgata por meio de uma linguagem terna e simples, semelhante à infantil.

Um exemplo disso é o já mencionado caso dos diminutivos, considerados, por Mário de Andrade, formas de expressão de ternura – palavra inclusive presente no poema, também na forma diminutiva, no penúltimo verso. Mas, do mesmo modo, em “bichinho” e “limpinhos”, nota-se um modo de falar afetuoso e ingênuo, típico da infância, sobretudo porque direcionado a um objeto de afeição – o animal de estimação.

Destacam-se, ainda, as marcas sintáticas de um registro linguístico popular – e, no caso, também infantil –, como o uso do pronome pessoal do caso reto na função de objeto direto (“Levava *ele* pra sala”) e o emprego da forma abreviada

“pra”, contração típica da oralidade da preposição “para”, seguida do artigo (“*Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos*”). Esta última estrutura, aliás, soa estranha, porque, habitualmente, ao se utilizar a contração da preposição, costuma-se aglutiná-la com o artigo – o termo “pro”, inclusive, consta do *Dicionário Eletrônico Houaiss*, como contração informal da preposição com o artigo. No caso, então, a forma mais habitual – que possivelmente pareceu estranha a Bandeira ao vê-la transcrita – seria a contração “pros”. Sendo a métrica irregular, a justificativa não parece estar relacionada ao tamanho dos versos. Uma possibilidade seria a estruturação paralelística em relação ao verso anterior, em que o poeta usa a estrutura “pra sala”.

O desfecho inusitado do poema chama a atenção, quando, ao referir-se ao animal de estimação, o poeta o compara com uma namorada – a primeira de todas. Revela-se, no último verso, uma espécie de humor autodepreciativo. O porquinho-da-índia não gostava de estar nos lugares aonde era levado, e não aceitava nenhuma das atitudes cuidadosas do eu lírico. A ênfase no seu esforço é marcada, no sexto verso, pela repetição dos advérbios de intensidade e pela ausência da vírgula separando as estruturas paralelas (“mais bonitos mais limpinhos”). A tristeza diante desse fato é acentuada pela pontuação sugestiva. No quarto verso, a indignação é marcada pelo uso de ponto de exclamação; no penúltimo, o lamento é realçado pelo emprego de reticências.

A conclusão disso se anuncia no último verso, destacado dos outros, para enfatizar o resultado desse raciocínio dedutivo. Mesmo na ausência de uma premissa geral explícita, podemos inferi-la pela conclusão a que se chega ao fim do poema: nenhuma namorada valoriza os cuidados oferecidos. Ora, se o porquinho-da-índia reagia da mesma forma pela qual provavelmente reagiam todas as namoradas que o eu lírico teve na vida, logo, o animal de estimação se assemelharia a uma namorada.

Por fim, o poema “Pensão familiar”, de *Libertinagem*, também demonstra a preocupação linguística de Bandeira, nele percebendo-se uma criteriosa seleção vocabular:

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam.
Os girassóis

amarelo!
resistem.
 E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.
 Um gatinho faz pipi.
 Com gestos de garçom de restaurant-Palace
 Encobre cuidadosamente a mijadinha.
 Sai vibrando com elegância a patinha direita:
 – É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

(BANDEIRA, [19--], p.126-127)

A “pensão familiar” indicada no título é definida como uma “pensãozinha burguesa” tanto no início quanto no fim do poema. Essa é uma caracterização importante, porque determina todo o desenvolvimento do texto: a pensão, que deveria corresponder a um certo *status* social com ambições europeizantes, é descrita de maneira irônica pelo poeta, que ressalta os seus aspectos mais banais. Para realçar seu desdém, Bandeira se utiliza de diminutivos, recurso linguístico que, no caso desse poema, contribui para a ideia de simplicidade e insignificância.

Nesse cenário nada elitizado, a tiririca, uma planta daninha, invade os canteiros, enquanto o sol forte, tropical, castiga as flores e os gatos, que estão prostrados com o calor. O adjetivo “espapaçados” (que significa em forma de papa, mole) dá ênfase a essa condição. As dalias no jardim são descritas como “plebeias”, e a escolha desse termo também é relevante, porque reforça a ausência de refinamento do jardim e, conseqüentemente, da pensão. Chama a atenção a referência a uma planta desconhecida (“gosmilhos”), sobre a qual Bandeira comenta, em crônica de 1958, tratar-se de um nome inventado pelo jardineiro da pensão onde esteve hospedado em Petrópolis e na qual se inspirou para a composição do poema (BANDEIRA, 2015, p. 36).

A disposição gráfica dos elementos no poema também contribui para o sentido. O poeta apresenta o jardim da pensão com uma linguagem quase cinematográfica: frases descritivas revelam quadros, como se se enquadrasse, a cada verso, uma parte do cenário. Os girassóis, os únicos que ainda resistem ao sol, são, então, enfocados pelo poeta, que dá um *close-up* na cena, destacando os elementos de uma única frase em três diferentes versos. “Amarelo!”, no singular, cria uma quebra de expectativa, por não concordar em número com o substantivo ao qual se refere (“girassóis”). Décio Pignatari (2005, p. 48), ao analisar esse trecho, destaca a substantivação do adjetivo, que passa a adquirir, assim, uma autonomia na frase – e na cena cinematográfica, como se a cor tomasse a tela toda.

A descrição do jardim continua com a apresentação agora não de uma cena estática, mas sim de uma ação: “um gatinho faz pipi” e “encobre cuidadosamente a mijadinha”. Mais uma vez, o uso de diminutivos é o recurso utilizado. Em “gatinho” e “mijadinha”, bem como no registro coloquial de linguagem infantil “pipi”, a intenção, como destaca Regis (1986, p. 54) é atenuar palavras que poderiam melindrar o leitor. Por outro lado, também podem reforçar uma intenção debochada do poeta com a situação, uma vez que, após registrar observação sobre a postura do gato – elegante e cuidadosa, como um garçom de restaurante francês –, afirma que o animal é o único a ter algum refinamento naquela pensão vulgar.

Percebe-se, portanto, que a seleção vocabular nesse poema contribui de maneira relevante para a construção do sentido. Desde a seleção dos elementos enquadrados (os gatos, os canteiros, os gosmilhos, as dalias) até a maneira como são descritos (espapaçados, chatos, murcharam, rechonchudas e plebeias), é possível notar a configuração de um cenário tão decadente que um gato urinando consegue ser mais elegante que qualquer outra criatura na pensão.

Sintetizemos, agora: a partir desse conjunto de poemas, foi possível compreender de que maneira Manuel Bandeira utilizou, em sua poesia, uma cuidadosa seleção vocabular, a fim de adequar seus versos a diferentes contextos de uso. Fundamentalmente, destacamos o resgate da cultura brasileira através do uso de termos regionais e de palavras que reproduzem, na escrita, registros linguísticos de situações de oralidade. Além disso, percebemos que a escolha criteriosa de palavras contribui também para a construção do sentido dos poemas. Por fim, pôde-se notar a valorização de uma escrita clara e objetiva, em que se privilegia o entendimento do conteúdo em detrimento do hermetismo habitual a poetas de outras tendências.

3.3 Filosofia do fazer poético

Ao longo dos textos críticos de Bandeira, do *Itinerário*, de sua correspondência com outros escritores e de suas crônicas, foi possível extrair uma espécie de filosofia do poeta acerca do fazer poético e a propósito de formas de explorar determinados temas na poesia. Através do raciocínio sobre seu próprio

percurso poético, passando pelos objetivos da criação de um texto lírico e por questões modernistas sobre composição, é possível verificar, em sua poesia, o resultado dessas reflexões. Assim, nesta seção, tentaremos desentranhar da lírica bandeiriana a sua reflexão mais profunda sobre poesia.

Em muitos momentos, em seus textos em prosa, como temos reiterado ao longo deste estudo, Bandeira se dedicou a analisar o seu percurso poético, o que foi feito, de maneira mais intensa, no *Itinerário de Pasárgada*. A percepção do crítico Otto Maria Carpeaux (*apud* BANDEIRA, 1984, p. 132), apresentada ao fim desse livro, de que a poesia de Bandeira percorreu um caminho que vai “da vida inteira que poderia ter sido e que não foi” até a vida que viera ficando “cada vez mais cheia de tudo” é avaliada pelo próprio poeta como certa.

Como vimos na seção 2.2, o objetivo de composição de um texto lírico foi mudando ao longo da vida de Bandeira. Nos primeiros livros, seus poemas serviam para, de algum modo, expurgar o sofrimento decorrente da tuberculose e da sensação de iminência da morte. Nessa época, portanto, a percepção era de que a poesia era um instrumento de desabafo e, no seu caso, isso se reflete na abordagem frequente do tema da morte. Um exemplo é o poema “Desencanto”, datado de 1912 – ou seja, da juventude do poeta – e publicado em *A cinza das horas* (1917), seu livro de estreia.

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

– Eu faço versos como quem morre.

(BANDEIRA, 1994, p. 38)

Nesse poema de caráter metalinguístico, que se encontra logo no início do livro, após a epígrafe, Bandeira esclarece ao leitor o que pode esperar de seus versos: apenas expressão de sofrimento. E ainda recomenda que, se não estiver

passando por situação parecida, seria melhor fechar o livro e deixar a leitura para outra ocasião. O comentário, entretanto, não é carregado da carga irônica que se vê em poemas da maturidade do poeta, mas sim de uma emoção intensa, reflexo de uma dor pungente e da busca de empatia. O próprio Bandeira deixa claro no *Itinerário* que a doença gerou nele um “sentimentalão” incorrigível (1984, p. 67), representado, em síntese, por esses versos.

A segunda estrofe reproduz esse sentimento por meio de metáforas em que o poeta descreve seu verso como um sentimento paradoxalmente triste e deleitante, que brota de dentro dele provocando uma sensação física comparável à do sangue correndo nas veias e se espalhando pelo corpo. Por fim, na última estrofe, expõe para o mundo seus versos, que, do mesmo modo – angustiante e amargo –, exprimem os sentimentos de um moribundo. De todos os sentimentos expressos, “volúpia” parece o mais dissonante, mas traz ao poema a noção de que o verso, tal qual a angústia, lateja internamente. Ao definir o verso como “volúpia”, Bandeira tenta reproduzir a emoção da poesia quando esta se manifesta – uma emoção que se aproxima da paixão e que, sendo *pathos*, como a etimologia do termo nos indica, provoca sofrimento.

O gosto pelos paradoxos, pelas antíteses, por contrastes violentos e pela oscilação de sentimentos é característica da poesia de Bandeira, como destacam Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido (*in* BANDEIRA, [19--], p. 12) na introdução de *Estrela da vida inteira*. A presença desses efeitos no plano estrutural da poesia, segundo os críticos, pode ter uma justificativa biográfica: “A oposição entre uma natureza apaixonada que aspirava à plenitude e o exílio em que a doença o obrigará a viver marcará profundamente a sua sensibilidade” (BANDEIRA, [19--], p. 12).

A metrificação do poema é regular – como era comum nas composições de Bandeira dessa época –, sendo dividido em 12 versos eneassílabos com rimas alternadas. Contribui para o ritmo o paralelismo de algumas estruturas, como em “De desalento... de desencanto”, no primeiro verso, e em “Volúpia ardente... / Tristeza esparsa... remorso vão...”, com a repetição da sequência substantivo e adjetivo. O poema se divide em duas estrofes de quatro versos, mais outra separada em um bloco de três versos e um quarto solto, deslocado, ao fim do poema, que comporia, junto com a anterior, estrofe similar às duas primeiras.

Esse verso destacado, marcado com um travessão, chama a atenção para o desfecho: a conclusão do poeta de que seus versos refletem a agonia de quem está morrendo. O travessão dá ainda a impressão de uma frase pronunciada, exteriorizada como um pranto, ao contrário dos outros versos, que reproduzem a reflexão pessoal do eu lírico sobre sua condição psíquica e sua poesia. Destaca-se também a pontuação reticente, que confere ao poema uma carga expressiva nos momentos em que o poeta se refere aos seus sentimentos – desalento, desencanto, volúpia, tristeza e remorso.

Para além das questões pessoais do poeta, que sabidamente enfrentava uma grave doença na época de publicação de seu primeiro livro, a escolha do tema da morte e da angústia diante da finitude o situa em uma tradição da literatura moderna, em que o sujeito se encontra esvaziado de si, diante da destruição do seu mundo e da transitoriedade do ser. A propósito disso, Aguiar (2010, p. 108) evidencia:

[...] Ora, se a morte fosse compreendida apenas como o fim do ciclo vital (do nascimento à morte), atribuído a todo vivente, Bandeira não a usaria como símile ao seu exercício poético na fase inicial. Entretanto, se a expressão “como quem” aproxima o estado de consciência da morte da arte de fazer versos, é porque ela guarda o entendimento análogo ao da filosofia: tanto a morte quanto a linguagem são instâncias que colocam o homem diante de sua condição mais certa e insuperável, visto ser ele, entre os viventes, o que possui a linguagem e tem a consciência da morte.

A potente experiência de viver a vida na iminência da morte, obrigando o poeta a assumir, frente a esse destino trágico, uma postura de aceitação do inevitável, deixa marcas profundas no seu modo de concepção da poesia, porque esse é o instrumento de que dispõe para lidar com as suas próprias frustrações. Podemos perceber, então, que, mais do que meros desabafos, os poemas de Bandeira revelam, assim, sua maneira particular de encarar a brevidade da vida. Nesse sentido, Arrigucci Jr. (1990, p. 261, grifo do autor) resume: “*O que se resolve na forma poética é um modo de se lidar com a morte, o que transforma a poesia numa mediação natural para isto.*”.

Seria de se esperar, portanto, que Bandeira amadurecesse a sua percepção sobre a vida e a morte ao longo dos anos, e essa mudança de percepção de fato se manifesta na relação com a morte apresentada na sua poesia. Em “Pneumotórax”,

por exemplo, o poeta revela a sua mais aguda autoironia ao abordar a aceitação da inevitabilidade da morte:

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

– Diga trinta e três.
– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
– Respire.

.....
– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito
[infiltrado.

– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
– Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

(BANDEIRA, [19--], p. 128)

O poema foi publicado em *Libertinagem*, portanto, em outro momento da sua trajetória poética, imerso nas inovações modernistas. Compreende-se, portanto, a diferença estrutural, com versos livres e brancos, e com o uso de recursos formais diferenciados, como a linha pontilhada prolongada, indicando a pausa para respiração e criando uma expectativa pela resposta do médico. É inusitado também o acréscimo de uma situação de fala marcada com travessões, utilizando-se o discurso direto, típico do gênero narrativo. A intenção é reproduzir, da maneira mais fidedigna, uma situação de consulta médica em que o médico dá instruções e responde ao paciente com um diagnóstico após avaliação.

Contribui para o ritmo, na primeira estrofe, a coordenação de termos no primeiro e no terceiro versos. Entre os sintomas comuns em quadros de saúde de pessoas acometidas pela tuberculose, relatados pelo eu lírico ao médico, o poeta destaca “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”, utilizando-se de uma forma verbal no futuro do pretérito, para realçar a ideia de suposição, e finalizando o discurso com o pretérito perfeito, selando definitivamente o destino do doente: a vida que não se concretizará.

Nessa época, Bandeira também estava mais afastado da tonalidade melancólica que perpassa, sobretudo, seus três primeiros livros. O caráter excessivamente sentimental perceptível em “Desencanto” não é visto em “Pneumotórax”. O único momento de lamentação é o segundo verso; ainda assim, soa mais como uma constatação decorrente da percepção da iminência da morte do

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

(BANDEIRA, [19--], p. 223)

Podemos perceber, em “Consoada”, que o eu lírico encara a morte também pela via da aceitação, mas sem a mesma carga de humor vista no poema anterior. É interessante notar que o poeta não menciona, em nenhum momento, a morte em si nesse poema; ainda assim, é possível perceber sua presença. Ela é nomeada, aqui, como a “Indesejada das gentes”, e será recebida pelo eu lírico quase como uma convidada, que está sendo esperada já há muito tempo – e, por isso, sem surpresas.

Em termos formais, o destaque dado ao quinto verso chama a atenção para uma quebra de pensamento, quando o eu lírico faz uma interlocução. O discurso direto, incomum ao gênero mas frequente na poesia de Bandeira, é marcado, aqui, por todos os seus elementos típicos: verbo de elocução, dois-pontos e travessão. Apenas nesse verso nota-se certo tom bem-humorado, quando o eu lírico se dirige à morte chamando-a de “iniludível”, apontando, portanto, sua característica mais marcante – o fato de não ser burlável.

O poeta também se refere à morte, metaforicamente, como “a noite com seus sortilégios”. A comparação, que se estabelece a partir do sexto verso, parte do princípio de que, assim como a noite é parte do ciclo natural de passagem do tempo e esperada ao fim do dia, a morte também é parte de um ciclo e esperada ao fim da vida. E é por causa dessa conclusão que o eu lírico revela serenidade na aceitação da morte – o dia, assim como a vida, foi bom, e a noite/morte é aguardada com tranquilidade.

Essa abordagem diferenciada revela a criação de contextos insólitos, consequência de uma transformação ocorrida na poesia de Bandeira após a influência modernista. Segundo Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido (*in* BANDEIRA, [19--], p. 7), a poesia madura do poeta pernambucano é marcada, entre outros aspectos, pelo “mistério tratado com uma familiaridade minuciosa e objetiva que o aproxima da sensibilidade cotidiana”. Nesse sentido, quando o poeta personifica a morte e alude à sua presença como uma convidada esperada em sua casa, agindo com naturalidade, ressignifica esse elemento, tornando-o próximo, o que contribui para melhor lidar com a questão. Arrigucci Jr. (1990, p. 261) declara,

sobre isso, que Bandeira resolve na forma poética seu dilema em relação à morte, transformando a poesia em um instrumento de mediação.

O autor defende, ainda, que o título indica uma diretriz de leitura importante, ao evocar reminiscências ritualísticas referentes ao espaço doméstico e familiar (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 266). O termo “consoada” diz respeito a um tipo de refeição que se faz normalmente à noite, como no Natal e no Ano-novo. Considerando a ideia de que, no poema, a espera da morte toma a forma de uma repetição comum, numa simplicidade rústica, Arrigucci Jr. (1990, p. 267) afirma que o poeta recorre ao idílio, uma estrutura simples, como solução formal para um problema complexo: lidar de maneira familiar e natural com a morte. Dessa forma, o autor conclui:

A elegia pastoral seria, portanto, uma estrutura imaginária e artificial (a do quadro idílico), com o duplo sentido de sua forma alegórica, para tornar a Morte – representação máxima do inaceitável na ordem do desejo – aceitável e natural na ordem das coisas. A poesia – a forma poética – seria, assim, uma mediação para a morte (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 270).

Ainda quanto ao objetivo de composição poética, se, no início, como vimos na seção 2.2, Bandeira via seus poemas como forma de extravasar emoções e estados de espírito – a exemplo de desabafos como “Desencanto” –, alguns anos mais tarde passou a valorizar mais os seus poemas impessoais, frutos do que chamou, em carta de 1924 a Mário de Andrade, de “emoção artística desinteressada” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 166). Nessa perspectiva, Bandeira entendia que a poesia deveria ter caráter atemporal e temáticas menos subjetivas. Um exemplo é o já analisado “Berimbau”, repleto de intenções puramente musicais que o tornam quase onomatopaico e, portanto, desvencilhado de questões particulares do poeta. Do mesmo modo, o poema “Debussy”, publicado em *Carnaval* (1919), ajusta-se a essa perspectiva do poeta:

Para cá, para lá...
 Para cá, para lá...
 Um novelozinho de linha...
 Para cá, para lá...
 Para cá, para lá...
 Oscila no ar pela mão de uma criança
 (Vem e vai...)
 Que delicadamente e quase a adormecer o balanço
 – Psiu... –
 Para cá, para lá...

Para cá e...
– O novelozinho caiu.

(BANDEIRA, 1994, p. 120)

A intenção musical é evidente e anunciada já no próprio título, pela referência ao pianista e compositor francês. Em carta a Mário de Andrade de 1922, Bandeira comenta as intenções que o levaram a compor esse poema. Segundo afirma, a ideia lhe surgiu da observação de uma menininha de três anos, adoecida em virtude de uma lesão cardíaca precoce, que o fez se lembrar da composição “La fille aux cheveux de lin”,¹⁶ de Claude-Achille Debussy. A imagem do novelo de linha que oscila algumas vezes até cair o fez pensar na imagem da vida da menina, bem como da vida dele e de todos nós (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 66), talvez como representação da própria existência do indivíduo rumo ao fim.

Além disso, com os versos “Para cá, para lá...” e “(Vem e vai...)”, o poeta tentou reproduzir a linha melódica presente no início da canção do compositor francês, mas nem Mário de Andrade nem Villa-Lobos, que musicou esses versos, deram crédito a essa correlação, sendo que a versão musicada feita por este para apresentação na Semana de Arte Moderna teve até seu título alterado para “O novelozinho de linha” (BANDEIRA, 1984, p. 84-85).

A repetição dos termos adverbiais indicativos de lugar com as reticências marca o movimento pendular do novelo de linha até cair, quando a menina adormece. É interessante notar que, como afirma Ivan Junqueira (*in* BANDEIRA, 2003, p. 180-181), o ritmo do poema se sustenta numa sequência inteligível de signos. Desse modo, a intenção musical proposta por Bandeira não se garante necessariamente por uma questão sonora, porque o ritmo não se desvincula da carga semântica das palavras. As repetições e a pontuação sugestiva contribuem para o ritmo, mas a ideia de movimento numa cadência similar à da música é garantida, em parte, pelo significado.

Pela temática abordada, o poema exemplifica a ideia de impessoalidade e atemporalidade valorizada por Bandeira. Destaca-se, ainda, o caráter impressionista da cena, tendo em vista que o poeta registra, nesses versos, a representação de um instante. Trata-se de um senso de momento poético aplicado à descrição da vida, a partir de uma linguagem expressiva, o que faz de “Debussy” um poema que

¹⁶ Em português, “A menina com cabelos de linho”.

transcende as particularidades da biografia do poeta e o caráter de desabafo de outras de suas composições.

Na prática, contudo, o próprio Bandeira chegou à conclusão, como exprime em carta de 1944 a Mário de Andrade, de que arte ou qualquer outra atividade desinteressada não existe (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 668). O que o poeta chama de “emoção artística desinteressada” em “Debussy”, no fim das contas, era resultado de uma despersonalização do poema, mas não deixava de haver minimamente um interesse estético de fundo.

Na mesma carta, Bandeira declara, ainda, ter recebido confidências de leitores de seus primeiros poemas – os que exprimiam mais desabafos –, afirmando que essas queixas eram capazes de oferecer conforto e consolo, e que isso deu a ele o sentimento de *utilidade* como poeta. O poeta passa, assim, a enxergar um valor social da poesia, no sentido de possuir um compromisso com os leitores.

Aprofundando essa questão, é válido nos lembrarmos, aqui, da importância do leitor tal como apontada pelo filólogo suíço Emil Staiger. Para o autor, “o poeta lírico é solitário, [...] cria para si mesmo” (STAIGER, 1977, p. 22). No entanto, uma vez que as composições líricas sejam, eventualmente, publicadas, não se pode desconsiderar que produzem efeitos em seus leitores e, subitamente, um verso ou uma estrofe pode gerar alguma comoção. Em seu texto sobre a poesia lírica, no livro intitulado *Conceitos fundamentais da Poética*, o subtítulo “a recordação” apresenta uma maneira diferenciada de se definir o estilo literário. Etimologicamente, “recordar” significa trazer de volta (re-) ao coração (-cordis). Nesse sentido, a poesia lírica seria aquela que consegue, então, trazer à tona os sentimentos do leitor através da rememoração e da presentificação das experiências.

Octavio Paz também desenvolve sua análise da poesia destacando a figura do leitor. Em seu livro *O arco e a lira*, pondo em relevo a singularidade de cada composição poética, o escritor mexicano assinala que a experiência do poema é igualmente plural e heterogênea. Nesse sentido, ressalta que a leitura de um poema revela mais coisas alheias do que pertinentes ao texto em si. Sobre isso, comenta:

Para alguns, o poema é a experiência do abandono; para outros, do rigor. Os jovens leem versos para melhor expressar ou para reconhecer seus sentimentos, como se só no poema as nebulosas, pressentidas feições do amor, do heroísmo ou da sensualidade pudessem ser vistas com nitidez. Cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si. (PAZ, 2012, p. 32).

O escritor mexicano valoriza tanto a experiência poética e o papel do leitor que chega a afirmar que, se há um traço comum a todos os poemas, é a *participação*. E essa experiência é, para ele, definida como transcendência, uma vez que é capaz de gerar uma revelação e permite um “ir além de si”, provocando a transmutação do indivíduo. Poeta e leitor são faces de uma mesma realidade e alternam-se de maneira cíclica no processo de criação original da poesia. Dando ao leitor importância tão grande quanto ao poeta, afirma que “A leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia.” (PAZ, 2012, p. 33). Por fim, conclui: “Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não passa de tempo, ritmo perpetuamente criador.” (PAZ, 2012, p. 34).

Percebemos, a partir disso, uma transformação na percepção de Bandeira quanto à motivação para a escrita poética. Em um primeiro momento, considera que seus versos são “secreção orgânica” (BANDEIRA *in* MORAES, 2001, p. 448), fruto de uma necessidade de expressão e, por isso, não os considera matéria artística, o que o faz enxergar-se como um poeta menor. Depois, assumindo a ideia de que poesia não deve ser a expressão subjetiva de sentimentos – no seu caso, queixumes de um doente –, passa a valorizar a poesia atemporal e impessoal. Por fim, compreendendo que mesmo seus poemas mais pessoais cumprem um efeito social, afetando intimamente alguns leitores, entende que a poesia está em tudo isso, porque a boa poesia é desentranhada da vida.

Outro aspecto temático da poesia de Bandeira, já mencionado quando analisamos “Pneumotórax”, é o *humour* presente em alguns de seus poemas. Na seção 2.1, citando Alfonso Reyes, o poeta pernambucano manifesta sua insatisfação com a ideia de que a poesia precisa ser sublime ou referir-se a temas nobres e graves, o que também embasa sua concepção de composição poética. Entender que a poesia não precisa ter um tom elevado faz com que o poeta não apenas recorra a doses de humor em seus poemas, mas também se sinta livre para expressar-se sobre os temas mais diversos, fazendo do cotidiano um assunto poético.

No livro *Mafuá do malungo*, de 1948, o poeta reuniu alguns poemas antigos, sem ambição de publicação. O poema mais antigo data de 1912 e se inspira no nome de Graça Aranha. Em grande parte, são jogos onomásticos em homenagem a

amigos e versos de circunstância despreziosos, cuja motivação pode ser o mais banal fato cotidiano ou mesmo um anúncio de creme hidratante para seios. “Arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia”, afirma Drummond (*in* BANDEIRA, 1958a, p. 450) em crítica de 1948. Embora os exemplos de humorismo na poesia de Bandeira não estejam restritos a esse livro, temos, nesse volume, um conjunto de textos em que os jogos e as brincadeiras são manifestas, de modo que Drummond, muito acertadamente, define a postura de Bandeira com o título “O Poeta se diverte”.

“Auto-retrato”, publicado nesse livro, é um bom exemplo de como o humor e a autoironia se fazem presentes na poesia de Bandeira:

Provinciano que nunca soube
 Escolher bem uma gravata;
 Pernambucano a quem repugna
 A faca do pernambucano;
 Poeta ruim que na arte da prosa
 Envelheceu na infância da arte,
 E até mesmo escrevendo crônicas
 Ficou cronista de província;
 Arquiteto falhado, músico
 Falhado (engoliu um dia
 Um piano, mas o teclado
 Ficou de fora); sem família,
 Religião ou filosofia;
 Mal tendo a inquietação de espírito
 Que vem do sobrenatural,
 E em matéria de profissão
 Um tísico profissional.

(BANDEIRA, [19--], p. 304)

Trata-se de um poema aparentemente irregular, tendo em vista que não há uma divisão em estrofes e há um número incomum de versos – são ao todo 17. Entretanto, um olhar mais atento nos mostra que todos os versos possuem exatas oito sílabas métricas e, mesmo os que parecem maiores, encaixam-se no padrão, porque a última palavra é proparoxítona, de modo que as últimas duas sílabas são desconsideradas na escansão (caso de “crônicas”, “músico” e “espírito”). Há, ainda, algumas semelhanças fonéticas entre termos, que contribuem para a sonoridade do poema (como “provinciano” e “pernambucano” e “gravata” e “faca”).

Esses recursos cumprem uma função no poema, uma vez que, ao utilizá-los, o poeta demonstra dominar a técnica, ao contrário do que afirma no quinto verso, ao se definir como um “poeta ruim”. Embora Bandeira defina-se como “poeta menor” em

várias circunstâncias, percebemos, no trecho, a manifestação de um tom de ironia, uma vez que ele utiliza recursos que um poeta ruim não poderia saber usar.

O poeta ainda enumera, em seu autorretrato, algumas das frustrações de sua vida, quando menciona, no nono e no décimo versos, a arquitetura e a música. A arquitetura era o sonho de Bandeira, frustrado pelo adoecimento por causa da tuberculose ainda no início da juventude. Ele chegou a ingressar na Escola Politécnica, mas precisou interromper os estudos para fazer o tratamento, que na época era complexo e demandou, inclusive, que ele se mudasse algumas vezes em busca de climas melhores. Quanto à música, como já mencionamos no capítulo 2, Bandeira sempre teve interesse, mas nunca conseguiu aprender a dominar um instrumento, apesar de ter um ouvido musical, investir em recursos sonoros em seus poemas e ter muitos de seus poemas musicados. A referência ao piano, no entanto, é mera brincadeira com seu próprio aspecto físico: Bandeira era dentuço, como sua mãe, segundo ele mesmo relata em crônica publicada em *Flauta de papel*.

Também é irônico que Bandeira declare, quanto à prosa, ter “envelhecido na infância da arte”, como se nunca tivesse se desenvolvido nessa prática, sendo que conhecemos sua vasta publicação em prosa e sua duradoura colaboração em periódicos ao longo da vida. Dizer-se, então, “cronista de província” é, mais uma vez, uma galhofa. O poeta, pernambucano de nascença, vivia no Rio de Janeiro e colaborava, à época, com diversos jornais e revistas de várias partes do país. Tinha, então, um volume já editado com algumas de suas crônicas, intitulado *Crônicas da província do Brasil*, razão da brincadeira que faz no oitavo verso.

E, por fim, após se afirmar um músico e um arquiteto frustrado, além de incapaz de realizar o seu trabalho de escrita da maneira correta, declara-se bem-sucedido em um único ofício: ser tísico. A afirmação do poeta fecha o poema de forma melancólica – uma vez que ele declara que sua vida se resumiu à doença –, porém autoirônica – ao tratar a tuberculose como se fosse uma profissão. Como em “Pneumotórax”, o poeta brinca com o infortúnio de sua doença, conferindo, ao desfecho do poema, um caráter dramático, mas também, paradoxalmente, risível.

Vale destacar, como nos diz Costa (2009, p. 110), que, no decorrer dos versos, o poeta se coloca num “entrelugar”, por não se encaixar nos grupos dos quais deveria fazer parte. Ele não se identifica com a sua origem pernambucana, mas também não se comporta como um provinciano, de modo que se percebe “o caráter de caricatura que vai adquirindo seu auto-retrato, na medida em que o poeta

não possui uma identidade definida”. A autora ressalta, ainda, o processo de construção de uma imagem (objetivo de um autorretrato) a partir de uma desconstrução de si mesmo (ao apontar suas incapacidades e inadequações), resultando no humor do texto:

Essa via dupla de sentido, desconstrução e construção, deve-se ao caráter irônico e jocoso que o poeta deixa transparecer ao longo dos dezessete versos do poema. O resultado é um retrato caricato de si mesmo. [...] a composição caricatural que o poeta faz de si mesmo se dá pelo exagero e dureza com que o poeta degrada a si mesmo, principalmente nos versos 9, 10, 11 e 12, mas que ao mesmo tempo traz um caráter de humor, de zombaria. (COSTA, 2009, p. 112-113)

Percebemos, assim, que a poesia bandeiriana não está restrita aos lugares-comuns poéticos, aos grandes temas ou às reflexões aprofundadas. Para Bandeira, citando Alfonso Reyes (*apud* BANDEIRA, 1984, p. 129), a verdadeira vida da poesia não reside apenas nas coisas sublimes. Reconhece-se, portanto, que seus versos, muitas vezes, abordarão as circunstâncias mais simples do cotidiano, permitindo-se explorar tanto questões atemporais quanto o desabafo mais sincero e os temas mais triviais.

Outro aspecto relevante em relação à sua concepção poética é a insatisfação, em determinado momento da vida, com a exploração exaustiva dos temas e das formas modernistas. Se, em *Libertinagem*, foi possível verificar todo um engajamento do poeta em consonância com as discussões estéticas do período, refletidas em poemas escritos de 1924 a 1930, nos livros seguintes Bandeira parece ter se permitido, em sua poesia, gozar das liberdades do movimento sem que isso significasse outra prisão, tendo, inclusive, criticado, em algumas ocasiões, o fato de considerarem “passadismo” construções poéticas com verso regular e formas fixas. Dito isso, é fundamental perceber como em *Lira dos cinqüent’anos*, por exemplo, já de 1940, o poeta retorna, em alguns momentos, aos poemas com metrificação regular e à composição em formas fixas, caso dos sonetos ingleses.

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira esclarece que esses sonetos, juntamente com “Cossante” e “Cantar de amor”, são resultado de sua atividade como professor de Literatura no Colégio Pedro II. De acordo com ele, até os 52 anos, não tivera ainda conhecimento da combinação estrófica denominada soneto inglês – uma adaptação dos sonetos petrarquianos feita, no século XVI, por Thomas Wyatt e pelo Conde de Surrey, em que os 14 versos são ordenados em um

esquema de rimas *abab eded efef gg*, com um dístico recuado ao final. Sendo assim, esses poemas demonstram o empenho de Bandeira em reforçar a valorização de uma tradição literária em sua poesia, que não é incompatível com sua postura como poeta moderno.

Analisemos, então, o “Soneto inglês nº 2”:

Aceitar o castigo imerecido,
 Não por fraqueza, mas por altivez.
 No tormento mais fundo o teu gemido
 Trocar num grito de ódio a quem o fez.
 As delícias da carne e pensamento
 Com que o instinto da espécie nos engana
 Sobpor ao generoso sentimento
 De uma afeição mais simplesmente humana.
 Não tremer de esperança nem de espanto.
 Nada pedir nem desejar senão
 A coragem de ser um novo santo
 Sem fé num mundo além do mundo. E então
 Morrer sem uma lágrima que a vida
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.

(BANDEIRA, [19--], p. 172)

A estrutura do poema corresponde ao mencionado soneto inglês, com 14 versos decassílabos, tendo os 12 primeiros um esquema de rimas alternadas, e um dístico recuado ao final, cujos versos rimam entre si. Predominam as rimas ricas, à exceção de alguns casos que soam bem na tonalidade geral do poema. Como vimos na seção 2.1, em comentário de Bandeira acerca das rimas com participios em poema de Camões, as boas rimas, segundo sua concepção, independentemente de suas classes morfológicas, conjugam termos que provocam no leitor uma sensação de surpresa – como em “espanto” e “santo”, ou mesmo em “pensamento” e “sentimento”, como par semanticamente opositivo. O *enjambement* entre o 12º e o 13º versos contribui para a manutenção da rima e da métrica estabelecida no poema.

Além disso, percebe-se, ao longo do poema, certo tom elegíaco, proporcionado por uma ressonância nasal nas vogais e também nas consoantes (“tormento”, “fundo”, “pensamento”, “instinto”, “sentimento”, “simplesmente”, “humana”, “esperança”, “espanto”, “coragem”, “santo”, “mundo”, “então”), que conferem ao texto certo ar de melancolia. Destaca-se, ainda, a intensidade proporcionada pela aliteração de fonemas consonantais oclusivos nos quatro

primeiros versos, ressaltando a sensação de agressividade e frustração transmitida por palavras como “castigo”, “alívio”, “tormento” e “grito”.

Principalmente pelo que se percebe nos quatro primeiros versos, o sentimento se diferencia um pouco do que vigora em outros poemas de Bandeira da maturidade, em que a aceitação da morte é mais resignada e naturalizada. No “Soneto inglês nº 2”, há certo tom de arrogância e raiva contra o castigo recebido da vida, que é coerente, contudo, com a sensação de frustração, latente em diversos poemas. O dístico final traz uma espécie de chave de ouro que sintetiza a emoção do poeta: “a vida não vale a pena e a dor de ser vivida”. Entretanto, como destaca Flores Jr. (2015, p. 89), não se trata de uma ideia de desistência, mas sim de uma afirmação de descontentamento e agressividade diante do inevitável que se deve suportar.

Todo o rigor métrico presente nesses versos reflete a relação de Bandeira com o cânone literário. Em sua poesia da maturidade – e, nesse caso, já posterior à euforia modernista da década de 1920 –, o poeta pernambucano expressará sua ambição de liberdade formal conclamada no último verso de “Poética”: “– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.” (BANDEIRA, [19--], p. 129). Embora “Poética” possua o tom mais panfletário dos poemas de *Libertinagem*, perdura, nessa composição, a ideologia anunciada no desfecho. Essencialmente, como se pode depreender da leitura do “Soneto inglês nº 2”, Bandeira é um escritor que demonstra a importância da influência da tradição clássica na poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos dedicamos à leitura da obra de um autor como Manuel Bandeira, cujo primeiro livro foi publicado já há mais de um século – mais precisamente, em 1917 –, dificilmente será possível explorá-la por inteiro – em extensão e em profundidade. Apenas considerando a prosa, além do *Itinerário de Pasárgada*, uma espécie de autobiografia intelectual, de seus ensaios e de uma frequente colaboração em jornais e revistas, que resultaram em um volumoso conjunto de crônicas, o poeta ainda nos legou uma extensa epistolografia. Apesar de ele mesmo destacar que só no “chão da poesia” pisa com segurança, toda essa produção em prosa demanda – e merece – ser lida em contraponto com os seus versos.

O próprio Manuel Bandeira admitiu, no *Itinerário de Pasárgada*, a pluralidade de sentidos e uma infinidade de melodias implícitas em um texto literário. Ao longo desses anos, foram inúmeras as possibilidades de leitura propostas, mas, como verificamos, dos estudos desenvolvidos sobre a obra do poeta pernambucano, ainda são poucos os que se concentram em sua vasta produção em prosa. Em grande parte, enfoca-se a poesia, trazendo-se a prosa à tona apenas em passagens que, circunstancialmente, servem de embasamento para as leituras propostas. Desse modo, considerando os muitos estudos já desenvolvidos, tentamos nos apegar à ideia de que não é possível esgotar as possibilidades de leitura ou buscar um sentido final da poesia de um autor. A partir disso, nos situamos diante de sua obra, intentando, em troca, jogar luz sobre aspectos talvez menos abordados e estabelecendo novas correlações.

Com o intuito de compreender melhor o itinerário poético de Manuel Bandeira, nossa proposta com este trabalho, portanto, foi voltar o olhar para a sua prosa e extrair dela tudo que pudesse ser indicativo de um método de escrita aplicável à sua poesia. Nesse sentido, analisamos não apenas os comentários sobre a sua própria poesia disseminados ao longo desses textos, e que, certamente, nos indicam uma diretriz, mas também seu olhar como crítico literário acerca da poesia de outros escritores, de modo a identificar o que era verificável nos seus próprios versos.

Num primeiro momento, procedemos a uma revisão da fortuna crítica do autor a fim de situar Bandeira e sua obra no cenário literário brasileiro. O intuito foi verificar como outros críticos e ensaístas enxergavam a sua obra, dividindo essa análise entre aspectos sobre a sua poesia e sobre a sua prosa. Para essa tarefa, tentamos fazer uma releitura de textos consagrados e também um levantamento de alguns textos mais recentes, que refletissem o que se diz sobre o autor na atualidade. Constatamos, assim, características fundamentais de obra poética de Bandeira, como a musicalidade, a preocupação formal e linguística – principalmente no que diz respeito à introdução de uma língua brasileira na literatura – e outros aspectos basilares de sua obra, como os temas do amor e da morte. Verificamos também, sobre a prosa, que há maior interesse no estudo das cartas trocadas entre Bandeira e Mário de Andrade, o que se justifica pela densidade e extensão desse material. Dos estudos citados, extraímos passagens que corroboram a compreensão de aspectos destacados da poesia, de modo a comprovar a possibilidade de se desentranhar um método poético de Bandeira disseminado em sua prosa.

Num segundo momento, nosso intuito foi dar voz ao próprio Bandeira e analisar detalhadamente seus textos em prosa, numa divisão que se baseou, em parte, nos gêneros, apenas para facilitar a classificação e a organização dos textos. As peculiaridades de cada gênero não nos pareceram pertinentes para o nosso estudo, tendo em vista que o objetivo era rastrear, nesses textos, tópicos temáticos relevantes para a nossa análise. Sendo assim, não nos detivemos nos detalhes que distinguem os gêneros uns dos outros.

Com base nas questões abordadas nos textos em prosa, tentamos, portanto, investigar os modos de concretização de seu método na poesia. Nessa etapa, partindo dos tópicos que se mostraram mais relevantes, selecionamos poemas capazes de exemplificar a aplicabilidade dos recursos estéticos entrevistados, principalmente, em seus textos críticos e na correspondência. Dessa maneira, foi possível demonstrar o perfeccionismo técnico de Bandeira no momento de composição poética, que nunca constituiu, contudo, uma opressão em sua obra. Pelo contrário, percebe-se que o lirismo de Bandeira baseia-se na simplicidade e na objetividade.

O *Itinerário de Pasárgada*, livro sobre o qual versa uma das seções do capítulo 2, é composto por um denso material de conteúdo analítico sobre a obra do poeta, em que o próprio revela sua formação como leitor, o desenvolvimento de seu

interesse pela literatura e o percurso até se tornar escritor e obter o reconhecimento que tinha na época de publicação desse livro, em 1954. A partir desse texto, pudemos perceber a importância, para o poeta pernambucano, de determinados recursos estilísticos, através da leitura crítica que ele realizara de escritores consagrados, além de, eventualmente, apresentar a maneira como tentava servir-se desses recursos em sua obra. Também foram levantadas discussões sobre a própria motivação da escrita literária, bem como aspectos pertinentes a uma espécie de filosofia do fazer poético.

Bandeira afirmara, no *Itinerário*, que se considerava um poeta menor, tendo em vista que seus poemas eram frutos de momentos de inspiração e não de sua capacidade de transmutar os sentimentos em emoções estéticas. Nesse sentido, afirmou, em várias ocasiões, que não fazia poesia quando tinha vontade, mas sim quando ela, poesia, queria, fato que mencionou também em cartas com Mário de Andrade e até mesmo em entrevistas.¹⁷ A análise de sua poesia, contudo, nos revela um poeta extremamente atento a minúcias formais e a um artesanato poético que dificilmente seria resultado de meros alumbramentos poéticos. É fato que, sendo bom leitor de poesia e conhecedor dos cânones, Bandeira provavelmente internalizou muitos desses recursos, a tal ponto que ele julgava lhe brotarem espontaneamente, mas que, afinal, nem por isso deixavam de ser artifícios, ainda que naturalizados pela profunda assimilação deles pelo poeta. Mas o fato de termos verificado versões diferentes de seus poemas também demonstra um cuidado de edição e de eventuais modificações em seus textos, comprovando-nos a existência de uma faceta criteriosa do poeta, diferente da imagem que ele, por vezes, tenta transmitir.

Assinale-se, a propósito disso, que, em seu discurso de posse proferido na Academia Brasileira de Letras, em 1940, Bandeira ressaltou a importância da tradição literária no processo de composição poética. O conselho dado por João Ribeiro, a que nos referimos na seção 2.3, foi levado à risca pelo poeta que, mesmo imerso nas inovações modernistas nos poemas de sua fase mais madura, revelava, em seus versos, o conhecimento assimilado, sobretudo, da tradição lírica europeia. No capítulo 3, verificamos, assim, que essa influência se manifestava de diversas

¹⁷ Bandeira disse, em entrevista a Homero Senna, em 1944: “Aliás, quase nunca procuro fazer versos; deixo que a carga de lirismo vá engrossando, engrossando, até romper minha habitual inércia; numa necessidade fatal de desabafo.”

formas, por meio da utilização de formas fixas, da menção direta ou paródica de versos de outros escritores, e ainda mediante a evocação a temas poéticos consagrados.

Além disso, Bandeira possuía uma enorme sensibilidade musical, o que também se refletia em seus processos de composição poética. Vale lembrar que, em muitos momentos, o poeta aborda a música em sua prosa, inclusive tendo atuado, por alguns anos, escrevendo crônicas sobre concertos a que assistia. Apesar de se ter declarado frustrado por sua inabilidade como músico, Bandeira se valeu de seu conhecimento sobre o assunto e de seu ouvido apurado para explorar recursos estéticos de musicalidade em seus versos, como vimos no capítulo 3, comprovando, mais uma vez, que seu exercício poético era, sim, muitas vezes, bastante refletido.

Sua intenção musical e a preocupação com a sonoridade dos versos também se refletiram num apurado critério métrico, que estava presente inclusive em seus versos livres. A crítica à banalização do verso do livre, aliás, foi uma questão muito comentada em seus textos em prosa. O poeta se incomodava com o fato de haver uma crença latente de que qualquer amontoado de versos dispostos de maneira irregular constituiria, de fato, um poema. Quando analisamos alguns de seus poemas no capítulo 3, pudemos perceber que essa preocupação estava presente o tempo todo em suas composições, de modo que cada verso parece ter sido extremamente refletido quanto à sua extensão e à sua disposição no conjunto do poema.

O cuidado com a composição dos versos também era perceptível na seleção vocabular. Ao analisar criticamente a poesia de alguns de seus colegas contemporâneos, foi possível perceber que Bandeira frequentemente se detivera em aspectos linguísticos que deram a tônica de sua própria escrita: uma incrível capacidade de redução ao essencial. Mesmo ao tentar introduzir uma língua brasileira em sua poesia, pauta importante do movimento modernista, o fazia sem cometer excessos e tentando parecer o mais fiel possível à simplicidade linguística popular. Sendo assim, pudemos constatar, ao analisar seus poemas, a escolha minuciosa dos termos em cada contexto e mesmo a edição de poemas com o intuito de implementar ajustes vocabulares pontuais.

A motivação poética de Bandeira também é um aspecto observável em seus textos em prosa, e tem relação direta com um aspecto de sua biografia – o adoecimento devido à contração da tuberculose, enfermidade que, à época, exigia

tratamento delicado, o que o impediu de concretizar muitos de seus planos, tendo vivido sempre na iminência da morte. Na prosa, por vezes, Bandeira afirmara que sua poesia desenvolveu-se, num primeiro momento, como forma de desabafo e, posteriormente, foi se modificando. No entanto, não deixa de ressaltar, em carta a Mário de Andrade, que qualquer poesia, mesmo a mais desinteressada, age socialmente, provocando um efeito nos leitores. Observando sua poesia, foi possível perceber, assim, uma progressão na maneira de lidar com a morte, bem como uma possível preocupação com o impacto social dos textos que produzia.

Acreditamos que, a partir da seleção de poemas feita, foi possível demonstrar, de maneira ampla, o desenvolvimento dos aspectos mais relevantes abordados na obra em prosa de Manuel Bandeira. Talvez possamos “desentranhar” desse conjunto – para usar um termo empregado pelo poeta – outras questões acerca de seu modo de composição lírica, de forma que este trabalho, naturalmente, não pretende esgotar o assunto, mas apenas levantar uma possibilidade de leitura que permite um olhar diferenciado para a poesia. Desse modo, percorrendo a extensa obra de Bandeira, nosso intuito foi tentar recolher algumas pistas que nos dessem uma diretriz para a compreensão de seu método poético, esperando, assim, contribuir para que outros estudos revelem outros caminhos desse itinerário.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. A paródia em Manuel Bandeira. *Revista Cerrados*, v. 1, n. 1, p. 57-66, 16 jan. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/646>. Acesso em: 23 jan. 2021.
- AGUIAR, Rosiane de Sousa Mariano. *Das cinzas aos mafuás: infância e morte na lírica de Manuel Bandeira*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/16338/1/RosianeSMA_TESE.pdf. Acesso em: 31 jan. 2021.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Organização de Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. 1.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, [19--].
- BANDEIRA, Manuel. Homero Senna entrevista Manuel Bandeira. [Entrevista cedida a] Homero Senna. *República das Letras*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1944. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ManuelBandeira.htm>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- BANDEIRA, Manuel. Manuel Bandeira fala de sua obra. [Entrevista cedida a] Paulo Mendes Campos. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, n. 13, 1949. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17531>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958a. v. 1.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958b. v. 2.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto*. Ed. crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada: antologia poética. Organização e estudos críticos: Ivan Junqueira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I: 1920-1931*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas II: 1930-1944*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*. Coordenação: André Seffrin. 2. ed. São Paulo: Global, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Organização: Carlos Drummond de Andrade. Coordenação: André Seffrin. 4. ed. São Paulo: Global, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Ensaaios literários*. Coordenação: André Seffrin. 1. ed. São Paulo: Global, 2016.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização e introdução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BILAC, Olavo; PASSOS, Sebastião Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Typ. da Livraria Francisco Alves, 1905. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4711>. Acesso em: 5 out. 2020.

BIONE, Carlos Eduardo; PESSÔA, Duvennie; ALBUQUERQUE, Hugo; REINAUX, Jonathan Gueiros. A sinfonia do Sabonete Araxá. *Ao pé da letra*, Recife, v. 1, n. 1, p. 17-22, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CÂNDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CÂNDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CAPARRÓS, José Domínguez. *Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CIPRO NETO, Pasquale. Neologismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 maio 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2205200303.htm>. Acesso em: 27 jan. 2021.

COELHO, Gládiston de Souza. *De cartas e de poesia: o projeto poético de Manuel Bandeira*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14730>. Acesso em: 14 jan. 2021.

COSTA, Daniela Aparecida da. Memória, ironia e lúdico em “Auto-retrato”, de Manuel Bandeira. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 39, p. 105-114, dez. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/viewFile/25206/14877>. Acesso em: 9 fev. 2021.

COUTO, Ribeiro. *[Correspondência]*. Destinatário: Rodrigo Octavio Filho. Belgrado, 10 mar. 1957. Disponível em: <https://correioims.com.br/carta/o-que-e-o-penumbrismo/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2015.

DAUNT, Ricardo. Sobre a “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, de Manuel Bandeira. *Sibila*, São Paulo, 5 abr. 2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/sobre-a-balada-das-tres-mulheres-do-sabonete-araxa-de-manuel-bandeira/2727>. Acesso em: 27 jan. 2021.

DIAS, Silvana Moreli Vicente (org.). *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. 1. ed. São Paulo: Global, 2017.

FLORÊNCIO, Roberta Soares de Barros. *Estresse e Musicoterapia: a presença dos elementos da música*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Musicoterapia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <https://musica.ipb.org.br/wp-content/uploads/2020/12/Estresse-e-musicoterapia-A-presenca-dos-elementos-da-musica-Roberta-S.B.-Florencio.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FLORES JR., Wilson José. Os sonetos ingleses de Manuel Bandeira. *Texto poético*, v. 11, n. 19, p. 73-92, 2015. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/325>. Acesso em: 10 fev. 2021.

FORNARI, José. Relações intervalares. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas*, 3 abr. 2019. ISSN 2526-6187. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/musicologia/2019/04/03/14/>. Acesso em: 26 jan. 2021.

FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2013.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução: Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

JARDIM, Mara Ferreira. *Manuel Bandeira: “tão Brasil!”*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11149/000606799.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2021.

MANUEL Bandeira, um dos poetas mais cantados de sua geração, porém pouco ouvido. *Época*, Rio de Janeiro, 1 dez. 2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/12/manuel-bandeira-um-dos-poetas-mais-cantados-de-sua-geracao-porem-pouco-ouvido.html>. Acesso em: 4 out. 2020.

MARTINS, Wilson. *O modernismo: 1916-1945*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 3. ed., rev. e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1989. (Modernismo, 6).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Tomo I, segunda tiragem. Prefácio de W. Meyer Lobke. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica; São José; Francisco Alves; Livros de Portugal, 1955.

OLIVEIRA, Lysiane Willemann. *Simbolismo sonoro na correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores*. 2012. 126p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=20712@1>. Acesso em: 14 jan. 2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Natasha Juliana Mascarenhas. *Sob os véus, a existência descontínua: erotismo e epifania na poesia de Manuel Bandeira*. 2012. 82f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil: era modernista*. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 5.

RANGEL, Rosângela Batista. *Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética*. 2014. 96f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6984. Acesso em: 15 jan. 2021.

REGIS, Maria Helena Camargo. *O coloquial na poética de Manuel Bandeira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

RONAI, Paulo. *Dicionário francês-português, português-francês*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero. *Quadrant*, São Paulo, n. 27, p. 127-152, 2010.

SILVA, Maximiano de Carvalho e (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira: 1986 – 1988*. Niterói: Sociedade Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. Coordenação: João Cezar de Castro Rocha. São Paulo: É Realizações, 2014.

SOUTO, Bernardo Valois. *Da crítica de poesia à poesia crítica: uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6171/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminiais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A crítica literária no Brasil oitocentista: um panorama. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Variações sobre o mesmo tema: ensaios de crítica, história e teoria literárias*. Chapecó, SC: Argos, 2015. p. 179-201.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: SIDNEY, Philip. *Defesa da poesia*. Tradução, apresentação e notas de Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2019. p. 7-18.

SOUZA, Roberto Acízelo de; JOBIM, José Luís. Crítica e historiografia literária brasileiras. *Revista de Letras Juçara*, Caxias (MA), v. 4, n. 1, p. 268-280, jul. 2020.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Disponível em: <https://bit.ly/2Sqe7Oq>. Acesso em: 16 fev. 2019.

SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.