



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rosângela Batista Rangel

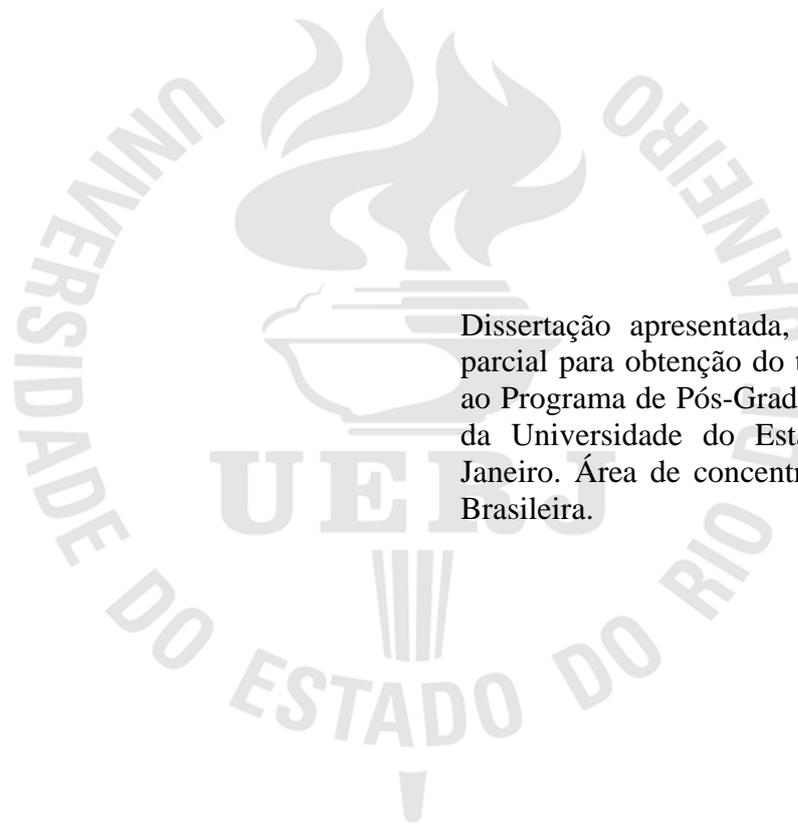
Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética

Rio de Janeiro

2014

Rosângela Batista Rangel

Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B214 Rangel, Rosângela Batista.
Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética / Rosângela Batista Rangel. – 2014.
96 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Biografia - Teses. 3. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. 4. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Cartas – Teses. 5. Modernismo (Literatura) – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Rosângela Batista Rangel

Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 15 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

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

Prof^a. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcelo dos Santos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

Para Luísa Batista Rangel e
Guilherme Batista Rangel, meus melhores projetos.
Para Marcos Monteiro, meu grande incentivador.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido mais uma vitória.

À minha família, pelo carinho e incentivo demonstrados no meu caminho do aprendizado.

Aos meus colegas e amigos do Mestrado, pelo carinho e companheirismo durante este curso.

À Prof^a Fátima Cristina Dias Rocha, por sua contribuição como orientadora deste projeto, de maneira dedicada e atenciosa.

A todos os professores da UERJ com os quais tive o prazer de conviver e que compartilharam comigo uma parcela de conhecimento. Em especial ao Prof. Marcelo Santos, por ter despertado em mim, através de suas aulas no Curso de Pós-graduação, o desejo de mergulhar na epistolografia de Manuel Bandeira, minha primeira paixão literária; e ao Prof. Marcus Vinícius Nogueira Soares, por ter me proporcionado o prazer de estudar a minha segunda paixão: José de Alencar.

Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosaram, não há limites entre eles. O que vale é a validade do assunto na sua forma própria.

Mário de Andrade

RESUMO

RANGEL, Rosângela Batista. *Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética*. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Este trabalho é um exercício reflexivo sobre o percurso literário e a arte poética de Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho nos decênios de 1920 e 1930. Na leitura da correspondência trocada por ele e Mário Raul de Moraes Andrade, e de seus textos escritos para a imprensa, buscamos analisar as múltiplas feições assumidas pelo poeta pernambucano e procuramos desentranhar traços gerais de sua concepção de vida e de poesia. Deste modo, na presente dissertação, o gênero epistolar e a crônica são considerados como notáveis objetos de estudo para a literatura brasileira. A correspondência com Mário de Andrade adquire relevo na produção intelectual de Manuel Bandeira, pois ela possibilita um maior entendimento do poeta a partir de sua escrita de si, assim como permite observar a preocupação do escritor com a memória da cultura brasileira. Da mesma forma, a crônica torna-se importante porque traz o testemunho do cronista sobre o tempo circundante. Ao percorremos uma parte significativa da prosa de Manuel Bandeira, estabelecemos o cotejo com o seu texto memorialístico *Itinerário de Pasárgada*, rastreando, nessas fontes, os escritos que denunciam o seu posicionamento em relação às inovações da arte moderna.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Epistolografia. Crônica. Biografia. Modernismo.

ABSTRACT

RANGEL, Rosângela Batista. *Manuel Bandeira in the letters and in the chronics: literary trajectory and poetic art*. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This work is a reflective exercise on the literary trajectory and the poetic art of Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho in the 20's and the 30's. By reading his correspondence with Mário Raul de Moraes Andrade, and his writings for the press, we analyze the multiple traits displayed by this important poet from Pernambuco and we seek to show general features of his conception of life and poetry. Therefore, in this dissertation, the epistolary genre and the chronic are considered notable objects of studying for the Brazilian literature. The correspondence with Andrade acquires importance in the intellectual production of Manuel Bandeira, because it allows a greater understanding of the poet from his autobiographic writing, as it allows to observe the writer's concern about the memory of Brazilian culture. Likewise, chronic becomes important because it brings the chronicler's witness of the surrounding time. When we go through a significant part of Manuel Bandeira's narrative, we set the comparison with his memorialistic text *Itinerário de Pasárgada*, by tracking, in these sources, the writings that expose his positioning in relation to the innovations of modern art.

Keywords: Manuel Bandeira. Epistolography. Chronicle. Biography. Modernism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O OLHAR ATENTO DE MANUEL BANDEIRA NAS CARTAS E NAS CRÔNICAS	12
1.1	Traços que relampejam na correspondência de Manuel Bandeira	12
1.2	A crônica de Manuel Bandeira, um depoimento sobre o seu tempo	22
2	MANUEL BANDEIRA E O MODERNISMO	36
2.1	A participação de Manuel Bandeira no período inicial do movimento modernista	37
2.2	O engajamento de Manuel Bandeira no ideário estético do Modernismo ..	46
2.3	Manuel Bandeira e a língua brasileira de Mário de Andrade	61
2.3.1	<u>A linguagem poética de Manuel Bandeira</u>	66
3	A ARTE POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA	72
3.1	O itinerário de um poeta humilde na vida e na arte	73
3.2	O lirismo bandeiriano	85
3.2.1	<u>A valorização da infância perdida</u>	88
	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Manuel Bandeira foi um cronista de suma importância, pois sua produção abrange mais de cinquenta anos de colaboração em diversos jornais do país, de 1917 até pouco antes de sua morte em 1968. Também foi muito intensa a correspondência do poeta com escritores do Modernismo, principalmente com Mário de Andrade, com quem manteve uma amizade epistolar de vinte e dois anos – marcada por várias demonstrações de admiração, afeto, respeito mútuo e alguns desentendimentos – e que ficou registrada em cartas trocadas por eles no período entre 25 de maio de 1922 e 30 de outubro de 1944. Como realça Eneida Maria de Souza, em relação à epistolografia de Mário de Andrade, “a importância revelada pelo documento autobiográfico não incide apenas nos aspectos anedóticos da biografia do autor, mas na oportunidade de se refletir sobre a relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político” (SOUZA, 1999, p. 191).

O intercâmbio epistolar entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade ultrapassa as fronteiras da amizade, tornando-se um documento de vital importância para o conhecimento da cultura brasileira, principalmente para a literatura. As cartas revelam dados que vão se somando a outros já suspeitados na obra poética do autor. Toda a correspondência escrita por Manuel Bandeira é de extrema valia para o conhecimento de sua personalidade artística, pois documenta dificuldades, franqueia os exercícios feitos para aprimorar sua obra, registra sua ideologia poética, demonstra suas profundas inquietações, denuncia suas dificuldades financeiras e permite entrever seus males físicos.

A produção de Manuel Bandeira, nos dois gêneros mencionados, compõe um conjunto inestimável de “estudos”, que abordam, entre outros assuntos, literatura, música, arquitetura e artes plásticas. O leitor, a partir da publicação das cartas e das crônicas, pode acompanhar o itinerário de Bandeira, que, exercitando a escrita com bastante naturalidade, fala de si, expõe projetos de trabalhos, tece comentários sobre a sua obra e a de outrem, e esclarece pontos de vista sobre o papel do escritor dentro da sociedade moderna. Suas crônicas propõem questões bastante férteis para a leitura de sua poesia. Podemos ainda perceber o “envolvimento” do poeta com o cotidiano social e também com o movimento modernista.

Vale ressaltar que Manuel Bandeira também nos legou um texto memorialista, o *Itinerário de Pasárgada*, no qual o autobiógrafo faz um relato da sua convivência com a poesia e da sua formação literária. Essa autobiografia intelectual se converte num instrumento imprescindível de compreensão da poesia de Bandeira, já que revela os bastidores da arte do poeta no processo mesmo de sua constituição.

Embora, na essência desses gêneros textuais, não haja a intenção evidente de estabelecer uma teoria, os pontos de vista de Manuel Bandeira encontram-se diluídos no conjunto da sua produção em prosa. Acreditamos que, com a análise minuciosa das cartas e das crônicas bandeirianas, podemos traçar as múltiplas feições assumidas pelo poeta de *Pasárgada*, observando as tendências e princípios estéticos, denunciados por ele, que permitam delinear o esboço de seu trabalho artístico. Encontramos nos referidos textos um Manuel Bandeira-crítico literário que está sempre voltado para a discussão de problemas concretos, tanto os suscitados por sua própria obra quanto os que surgem com a análise de textos de outros escritores. Na correspondência ativa e passiva de Manuel Bandeira e Mário de Andrade é possível desvendar o comércio de ideias, críticas, sugestões, permitindo-nos entrever o posicionamento dessas duas figuras de proa do movimento modernista frente às renovações que ocorriam na primeira metade do século XX.

É possível perceber que o diálogo epistolar possibilita a compreensão de diversos conceitos discutidos no âmbito do Modernismo brasileiro, e também de algumas concepções e teorias que ora reafirmavam o movimento, ora provocavam polêmicas e rupturas entre seus participantes. Desta forma, a leitura das missivas trocadas entre Bandeira e Mário possibilita-nos apreender a movimentação nos bastidores da vida artística do período inicial do Modernismo até a década de 30. Nas cartas trocadas com Mário de Andrade já se percebia que, dentre os temas que interessavam os dois poetas no seu cotidiano, estava a avaliação crítica do movimento modernista. Sabendo que o conjunto em prosa de Manuel Bandeira forma um amplo campo de estudos, interessante para a compreensão do movimento modernista, necessário se faz investigar os importantes comentários de Bandeira, um poeta-crítico, que expõe em sua obra em prosa – as crônicas, as cartas e a sua autobiografia – aspectos da história e evolução do Modernismo.

Este trabalho visa a fazer um recorte que permita rastrear as manifestações pessoais, ou melhor, críticas e comentários de Manuel Bandeira sobre os decênios de 1920 e 1930, tão importantes para a cultura brasileira. Também pretendemos discutir a forma como Manuel Bandeira, utilizando os escritos que produziu, soube se posicionar a favor, ou não, das inovações modernistas. São inúmeros os textos nos quais Bandeira trata de literatura, às vezes com bastante minúcia, mas uma questão se impõe após a sua leitura: é possível, a partir dos pontos de vista expressos no epistolário do poeta e nas suas crônicas, delinear as linhas gerais de sua concepção de poesia? Enfim, é possível, naqueles escritos, desentranhar questões que permitam uma maior aproximação da obra e do espírito de Manuel Bandeira?

O trabalho concentrará o seu foco nas cartas publicadas no livro *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, organizado por Marco Antonio de Moraes, pois acreditamos que tais cartas, em cotejo com as crônicas e o *Itinerário de Pasárgada*, formam um corpus de análise suficiente e bastante volumoso para compor a proposta deste trabalho: a compreensão da obra, do pensamento e da poesia de Manuel Bandeira. As crônicas utilizadas encontram-se nas coletâneas *Crônica da província do Brasil*, *Seleção de Prosa* e *Crônicas inéditas* (volumes I e II), organizadas por Júlio Castañon Guimarães. Por se tratar de um corpus muito extenso, decidimos priorizar algumas cartas e algumas crônicas pelos temas que abordavam, sendo esta, portanto, uma escolha temática. A maior dificuldade para a realização de nossa proposta foi recolher os *feixes de luz* que se refletiam em diversas direções e reuni-los num só foco para iluminar as nossas ideias. Sabemos que percorremos caminhos acidentados na incessante vontade de alcançar o fulcro principal de nossa dissertação: a tentativa de compreender o processo pelo qual as experiências particulares de Manuel Bandeira transfiguram-se em seus escritos.

A importância deste trabalho se justifica no desejo de responder se a correspondência de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, em cotejo com as crônicas do poeta pernambucano, pode ser tomada como um importante material para a compreensão da vida, do pensamento e da poesia bandeiriana. Acreditando na grandiosidade dos escritos de Manuel Bandeira – incluindo a poesia, as crônicas, os ensaios, as cartas e o *Itinerário de Pasárgada* –, e considerando as múltiplas áreas ainda não exploradas desse conjunto de obras, esta pesquisa visa a contribuir para a compreensão do poeta, propondo uma leitura sensível e atenta de determinadas constantes nos referidos textos.

1 O OLHAR ATENTO DE MANUEL BANDEIRA NAS CARTAS E NAS CRÔNICAS

1.1 Traços que relampejam na correspondência de Manuel Bandeira

O diálogo epistolar cultivou uma amizade de vinte e dois anos. Realmente, a amizade que uniu Manuel Bandeira (1886 – 1968) e Mário de Andrade (1893 – 1945), marcada por várias demonstrações de admiração, afeto, respeito mútuo e alguns desentendimentos, ficou registrada em cartas trocadas por eles no período entre 25 de maio de 1922 e 30 de outubro de 1944. O próprio Mário, em carta de 22 de novembro de 1924, declarou a Bandeira: “Nós andamos numa carteação danada, puxa! É carta pra cá, carta pra lá, até parece noivado.” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.153).

Mário, residindo em São Paulo, e Bandeira, no Rio de Janeiro, mantiveram um vínculo mais epistolar do que fruto de convivência, tendo se encontrado poucas vezes. O primeiro encontro dos dois se deu em casa de Ronald de Carvalho, em 1921, no Rio de Janeiro, ocasião em que Mário fez a divulgação de versos de *Pauliceia desvairada* e do poema “Cenas de crianças”, e também realizou o desejo de conversar com o autor de “Os sapos”. Em maio de 1922, por iniciativa de Manuel Bandeira, inicia-se a troca de correspondência, quando ele presenteia o amigo com um exemplar de *Carnaval*, publicado em 1919, dando partida a um incessante intercâmbio de poemas, livros, artigos literários, recortes de notícias, pensamentos, críticas, elogios, confissões e desabafos.

Considerando que “a amizade é o norte que possibilita que caligrafia e sensibilidade datilográfica permaneçam as mesmas na folha de papel em branco” (SANTIAGO, 2006, p.64), interessante se faz uma reflexão de como se apresentou essa amizade carteaada, construída ao longo de 22 anos. Alguns aspectos devem ser realçados, como o compromisso com a veracidade, a admiração mútua, a troca de influências, o cuidado com a saúde do outro, o intercâmbio de afetos. Tais aspectos evidenciam a relevância – histórica, estética, cultural – da correspondência entre nossos escritores modernistas, outro elemento a ser apontado neste trabalho.

O compromisso com a veracidade traz algumas questões éticas, já que as missivas servem como meio de abertura entre os seus interlocutores. Marco Antonio de Moraes, em seu artigo “Orgulho de jamais aconselhar”, que trata da postura ética da epistolografia calcada no princípio da utilidade, declara que “existe nos diálogos epistolares um contrato facilmente verificável, baseado no princípio da camaradagem e da igualdade” (MORAES apud GALVÃO, 2000, p. 291). Na correspondência trocada entre o autor de *Macunaíma* e o de

Libertinagem encontram-se explícitas essas normas. Percebe-se um pacto de sinceridade, uma necessidade de falar com franqueza como base fundamental para que se mantenha a boa amizade e a confiança entre eles. Assim, Bandeira propõe o pacto: “Vou falar com franqueza, já que você m’a pede” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.69); “Mário, meu querido Mário: somos sinceros” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.74). E Mário reafirma: “Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-se as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.72); “Sei que é um tormento dar uma opinião sincera a um amigo. Mas exijo de ti esse tormento. Eu preciso de tua opinião, meu querido Manuel” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.106).

Depois de observarmos que ambos declararam a irrestrita admiração mútua, determinando que o diálogo entre eles representaria o pleno exercício da crítica sincera, cabe verificar a participação de cada um nessa relação. A partir do primeiro contato epistolar em 25 de maio de 1922, percebe-se nas cartas que eles evocam a recompensa da verdadeira amizade, em que um será para o outro um socorro permanente, num intercâmbio de afeto, contribuições, influências, pensamentos.

Em carta de dezembro de 1923, Mário de Andrade proclama o que representa a comoção da amizade fraterna entre eles. No trecho transcrito abaixo, percebe-se como o escritor de *O clã do jabuti* declara sua admiração e justifica sua afinidade com Bandeira:

Tua carta merecia um grito imediato de agradecimento. Este vem agora unicamente, mas não tardio, porque eterno. Não imaginas quanto sou sensível à tua amizade e sinceridade. Deixa-me que te diga com toda a abundância de coração que tu és hoje para mim um dos meus maiores amigos, isto é um homem junto do qual eu sou eu, ser aberto que se abandona. Creio nas afinidades eletivas. Sou teu irmão desde uma nunca esquecida tarde de domingo em que num táxi o Guilherme disse-me do aparecimento do *Carnaval* e recitou de cor alguns versos esparsos de sua obra. No dia seguinte procurei o livro. Quando, para ler a Pauliceia na casa do Ronald, exigi dos amigos tua presença, não foi porque tivesse a curiosidade de te conhecer fisicamente. Foi para um *reconhecimento*. Emprego a palavra com a sutileza dos poetas japoneses nos seus haicais. Com todas as significações e associações que ela desperta. E daí em diante esse *reconhecimento* não cessou de aumentar, florir, frutificar. Hoje és, e não te ofenderás com a metáfora, és uma propriedade minha. És uma fazenda que eu comprei. Comprei com minha alma. O que prova que não foi propriamente uma aquisição: foi uma troca. Creio poder passear, de pijama, com a simplicidade desvestida dos meus sentimentos nos carreadouros do meu cafezal. Tenho inteira confiança em ti. (ANDRADE apud MORAES, 2001, p. 92).

Em outro momento, Mário de Andrade escreve a Bandeira uma carta em que comenta o poema “Variações sobre o nome de Mário de Andrade” e demonstra sentir-se orgulhoso pela homenagem: “quando nada mais me restasse de minha obra que essa impressão de inútil desvario, que ela às vezes me dá, o fato de um dia ter servido em alguma coisa a quem como

tu és verdadeiro poeta seria o mais amável dos consolos” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p. 78).

Manuel Bandeira, embora mais contido, também, tece vários elogios à pessoa de Mário e impõe-se como um crítico minucioso da obra andradina. No exemplo abaixo, percebe-se a assistência cuidadosa com que o poeta pernambucano analisa os poemas do amigo e tal atitude nos aponta para o afirmado por Marco Antonio de Moraes: “Mário, em face de Bandeira, encontra seu interlocutor melhor nas águas da literatura” (MORAES, 2001, p. 21).

Aqui vão de volta os teus poemas. Li-os, reli-os e, como fiz de outras vezes cortei, emendei, ajuntei, pinteí o sete! Tudo, porém, a lápis e levíssimo, de sorte que facilmente se apagam! Fiz como se os versos fossem feitos só para mim e muitas vezes mesmo por mim. Sou o teu maior admirador, mas a minha admiração é rabugenta e resmungona (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.130).

A leitura dessas cartas faz perceber a solidificação da amizade entre os dois, amizade que foi regada por muitas palavras escritas, porém por poucos encontros. Ambos trocaram palavras que, talvez, nunca seriam ditas pessoalmente, já que eram bastante tímidos. Depois de muitos anos dessa troca de correspondência epistolar, nota-se que o teor das cartas denuncia o interesse dos missivistas pela manutenção da amizade baseada na troca de informações literárias, passando a ser mais escassas as cartas escritas como exercício da intimidade. Os dois amigos continuam trocando experiências literárias, mas comentam menos sobre a vida particular. Parece-nos que, numa amizade tão duradoura, tornou-se desnecessária e redundante aquela apresentação pessoal da fase inicial para conhecimento um do outro; é como se eles já fossem suficientemente conhecidos, não havendo, pois, a necessidade de detalhamento de fatos íntimos da personalidade de cada um. O carinho e a amizade continuavam; todavia, não é difícil perceber um tom frio e apressado das cartas trocadas na década de 30 em diante. É que, a partir dessa época, as atividades dos nossos dois interlocutores aumentaram consideravelmente e as cartas tornaram-se mais espaçadas. Manuel Bandeira percebe a diminuição das cartas e comenta com Mário, em outubro de 1941: “Que tempos sem notícias” e “Aqueles bons tempos da carta semanal me dão saudade por um lado. Era o tempo em que eu andava vadio e sofrendo de andar vadio. Fazia força às vezes para trabalhar e ganhar dinheiro escrevendo para os jornais e revistas, mas ninguém queria saber da minha literatura”. (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p. 656-7). Em 13 de março de 1944, Bandeira novamente comenta com Mário que as cartas antigas eram mais constantes e minuciosas:

há que anos eu não tinha o prazer de receber de você uma carta como esta de 19 – comprida, com versos, diz-que-diz-que etcetera. A vida tornou-se para nós tão cheia de trabalhos que a correspondência vai sempre ficando para um momento de pausa, que nunca chega! Eu estou literalmente afogado em mil coisinhas. Gostaria de me desembaraçar de tudo para só ficar com a minha tarefa de professor na Faculdade de Filosofia (Id. p. 674).

Mário também reconhece que eram desnecessárias muitas explicações diante de uma pessoa que se conhece tão bem e afirma a Bandeira, em carta de 20 de janeiro de 1944: “Eu sei que não preciso me explicar pra você que me segue desde o feio mas tão iluminante como tendência *Há uma gota...*” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p. 670). Na época da escrita desta carta, o escritor paulista estava muito decepcionado com a posição antipática em que ele havia ficado para com os seus companheiros de geração desde a conferência do “Movimento Modernista” e expõe ao amigo pernambucano todo o seu descontentamento: “Tenho pensado muito em você, sentido mais que nunca a saudade da sua arte estes tempos. Não falta gente em redor, mas eu me sinto prodigiosamente solitário, talvez nunca eu já tenha me sentido tão solitário como agora...” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p. 670). As palavras de Mário nos fazem pensar na importante função da carta de superar a distância e o tempo, mantendo vivo o elo de intimidade entre os interlocutores.

Se, na etapa final, ocorre uma diminuição no número de cartas enviadas, o que permanece, no entanto, em todo o período de vinte e dois anos de correspondência carteadada é o cuidado mútuo, a preocupação com a saúde do outro. O longo diálogo epistolar traz referências a assuntos de saúde, tratamentos, cirurgias, além de estados emocionais em que se encontravam nossos dois interlocutores. É constante a preocupação de um com o outro em relação a esses aspectos. Tal atitude é comprovada na preocupação que Mário demonstra para com o amigo. Ciente de que o verão era um período muito difícil para o poeta de *A cinza das horas*, mas precisando da ajuda dele para a distribuição dos exemplares de *A escrava que não é Isaura*, no Rio de Janeiro, Mário aconselha-o: “Olha, Manuel, eu bem sei que debes tomar cuidado contigo. Não te prejudiques por minha causa. Não. O sol aí deve estar bravo e não convém que te exponhas” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.162). Da mesma forma, há a preocupação de Bandeira em relação ao outro quando, sabendo das diversas atividades assumidas por Mário e que este não se encontrava bem de saúde, o repreende amigavelmente: “você é louco de escrever tão longamente no estado em que está. Trate é de repousar, seu mano” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.662). Em 12 de janeiro de 1944, já conhecendo bem o seu amigo, Bandeira, após tecer comentário sobre os “Poemas da negra” e “Poema da amiga”, de Mário de Andrade, o alerta: “Se não concorda, pelo amor de Deus não vá tomar o

pião na unha e se cansar lascando uma carta de vinte páginas! Estou certo que no fundo estamos de acordo.” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.668).

O que se depreende das palavras acima é um fato – observado por Manuel Bandeira – que não poderíamos deixar de mencionar aqui: o gigantismo epistolar de Mário de Andrade, tanto no que diz respeito à quantidade quanto à extensão das cartas. Ao longo de sua vida, o poeta paulista correspondeu-se com inúmeros amigos: artistas plásticos, escritores, músicos; enfim, com grandes personalidades de seu tempo. Quase sempre, as cartas de Mário eram extremamente longas, tratando de assuntos diversos, e sua vultosa obra epistolar abordava as mais variadas áreas; ele discutia, teorizava e criticava seu próprio trabalho e o dos outros. O próprio Mário tinha consciência dessa compulsão epistolar, como diz, em carta de 1928, a Bandeira:

Ando horrorizado comigo. Impossível fazer qualquer coisa de forte. Falta coragem pra principiar. Falo forte no sentido de comprido e importante pelo tamanho. Porque me parece que fiz dois poemas (fase nova, a tal inglesíca) bem bonzinhos.

[...]

Falta tempo pra copiar. Também minha vida agora é quase só escrever cartas. Meu epistolário está fantástico. Mas como não secundar pros que me escrevem? Seria injusto. E seria falso da minha parte. (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.374).

Diferente de Mário de Andrade, que, nas cartas extensas, se automodela pelo excesso, Manuel Bandeira é mais contido. A correspondência ativa deste último compõe-se de cartas relativamente curtas, e, apenas em alguns momentos esporádicos de tensão da amizade entre eles, é que ele se prolongava mais. São várias as cartas que Bandeira encerrava bruscamente, justificando-se pelo cansaço: “não pude explicar porque seria um não acabar de escrever, o que me cansa muito” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.150); ou “por hoje é só que já estou tossindo” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.103). O poeta de Pasárgada, com um tom de brincadeira que lhe é típico, confessa-se fadigado para tarefas prolongadas e, quando o amigo exige resposta imediata às suas cartas, ele alega: “Alô? Não houve nada, queria responder devagar à carta grandona, que chegou sim, mas cadê coragem? Eu não sou como você que é um danado pra escrever. Meu estribilho é um pouquinho diferente do de Macunaíma: – Ai que fadiga!” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.37).

A carta, portanto, é uma modalidade de escrita de si e implica uma relação de troca de conselhos, informações, pedidos, confidências, entre o remetente e o destinatário, que se revezam nesses papéis. Pensando assim, notamos existir uma integração afetuosa, um aprendizado mútuo entre nossos dois missivistas, confirmando o pensamento de Sêneca sobre o duplo trabalho que a carta efetua nos correspondentes, visto que estabelece “préstimos recíprocos. Quem ensina instrui-se”. (FOUCAULT, 1992, p.147). Segundo Michel Foucault,

a carta não se mantém numa única direção, tornando-se mais igualitária à medida que atua tanto em favor de quem escreve quanto de quem a lê – incluem-se eventualmente neste processo os terceiros que a leem. A correspondência vai além de “um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 1992, p.149). Assim, nas cartas trocadas entre Bandeira e Mário, percebe-se a troca mútua de alma e de pensamento, conselhos e exortações, além do compromisso de compartilhar arquivos, fornecendo ao outro livros autografados, fotografias, fragmentos de textos, recortes de revistas ou de jornais, cartões postais. Existe entre eles uma cumplicidade arquivística, em que um alimenta o arquivo pessoal do outro; desta forma, eles preservam a memória de sua formação e de suas relações intelectuais e afetivas, como se vê quando Mário agradece ao amigo por ter-lhe enviado alguns poemas e um artigo de Tristão de Athayde: “Você adivinhou o meu desejo, Manuel. Tudo o que você ler de interessante aí, corte e me mande” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.200). De certa forma, Mário de Andrade incentiva Manuel Bandeira a preservar, não apenas as obras publicadas, mas também os rascunhos e variantes que acompanham o material de trabalho dos escritores.

A dedicação de Manuel Bandeira, sediada nessas cartas, nos perfila um intelectual que cultua a imagem da simplicidade e humildade e que vive desejoso de servir e compartilhar conhecimentos. A atitude quase pedagógica de Bandeira, quando se debruça sobre a poesia de Mário, enseja uma noção de troca fecunda, uma partilha de saber e uma atitude de estender a mão, mas trazendo de volta alguma coisa. Nesse comércio de ideias, percebemos um Manuel assumindo a postura paternalista de protetor da obra de Mário de Andrade, divulgando suas inovações literárias, preparando seus futuros leitores e comentando criteriosamente cada verso de seus poemas, como se lê na carta de 16 de dezembro de 1925: “Eu noto mais a minha amizade na raiva com que te defendo. Tenho ensinado a muita gente a compreender e gostar de você” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.264). O próprio poeta paulista reconhece a dedicação de Bandeira e, refletindo sobre o valor da amizade entre eles, afirma: “Você comenta que a nossa amizade é carteadada... Isso não quer dizer nada, Manu! [...] Repare no carinho infinito, atenção paterna com que você quer que as minhas coisas fiquem excelentes. [...] Eu considero você meu maior amigo” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p. 261-2).

Sabe-se que Manuel Bandeira e Mário de Andrade, intelectuais proeminentes do movimento modernista, foram figuras públicas, cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver, sempre despertou algum interesse para a pesquisa na área literária e que o hábito de escrever cartas se tornou intenso entre os escritores do Modernismo. Muitas das cartas de Mário e

Bandeira também dialogavam com indivíduos de posições sociais especialmente significativas e elas abordavam temas de interesse para toda a comunidade cultural do Brasil. Marco Antonio de Moraes afirma que o diálogo epistolar entre esses dois escritores “forja um espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambiência histórica abarcando mais de duas décadas” (MORAES, 2001, p.13). As cartas, servindo a diversos interesses e expectativas, podem tratar dos mais variados assuntos e, com a sua publicação, elas deram mostra de um rigoroso exercício intelectual, assumindo um importante papel no campo da comunicação e da arte.

Necessária se faz uma abordagem da carta que, após a sua publicação, ganha estatuto de um importante documento histórico e literário, como notável objeto de estudo para a literatura brasileira. Matildes Demétrio, em seu estudo sobre a correspondência de Mário de Andrade, comenta sobre a transformação da carta, gênero considerado perecível e relativo, em significante instrumento de pesquisa da crítica literária. A estudiosa afirma que é surpreendente “um texto que, ao ser acionado, ilumina fatos e acontecimentos, desreca as impressões, deixa entrever sentimentos, revela experiências e idiossincrasias com a acuidade de um aparelho de raio X” (SANTOS, 1998, p.15). Acrescenta ainda que, por seu conteúdo ilimitado, a carta foge a qualquer tipo de generalização: “De todos os gêneros em prosa, a carta é o mais difícil de ser enquadrado, pois sua feição verbal é múltipla e participa da natureza de outros gêneros periféricos como o diário, a autobiografia e o memorialismo” (SANTOS, 1998, p. 15).

Outro aspecto a ser abordado em relação aos discursos epistolares é a intenção biográfica contida nas missivas: escrever diários, autobiografias, memórias e cartas são práticas de construção de si mesmo, são formas de arquivar a própria vida. Como testemunho e memória, as cartas parecem ser mais verdadeiras no desvelamento da intimidade do que as autobiografias, pois implicam uma abertura de si para o outro. O diálogo epistolar pressupõe um pacto de sinceridade entre os interlocutores, exigido pela ideia de se viver sob o olhar do outro. “Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior”, comenta Foucault. (1992, p. 151).

Sendo uma escrita referencial, a carta tem certo compromisso com a verdade, possibilitando que muito se apreenda sobre as pessoas envolvidas. Manuel Bandeira, no prefácio à edição de *Cartas a Manuel Bandeira*, afirma que as cartas têm importância especial, porque o seu interlocutor, Mário de Andrade, “se abria em toda a confiança, de sorte que estas cartas valem por um retrato de corpo inteiro, absolutamente fiel” (BANDEIRA apud ANDRADE, 1967, p. 17). Acrescenta que essas missivas são importantes instrumentos para a

compreensão da obra e da poesia do amigo, pois elas expõem a “motivação, gênese e trabalhos de construção, quer se tratasse de um romance, de um ensaio, de um livro didático ou de um simples poema” (BANDEIRA apud ANDRADE, 1967, p.17). A recíproca se faz verdadeira, à medida que a leitura da correspondência passiva ou ativa de Manuel Bandeira possibilita uma visão mais completa da sua obra e do seu pensamento.

O exame das cartas escritas por Bandeira tem o mérito de promover a elucidação de alguns poemas, a divulgação de estudos críticos, de traduções e de artigos do poeta pernambucano, além de fornecer subsídios para se fazer um esboço de seu autorretrato. Como realça Eneida Maria de Souza, em relação à epistolografia de Mário de Andrade, “a importância revelada pelo documento autobiográfico não incide apenas nos aspectos anedóticos da biografia do autor, mas na oportunidade de se refletir sobre a relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político” (SOUZA, 1999, p. 191).

Davi Arrigucci indica que podem ser encontrados alguns elos entre a prosa e a poesia de Manuel Bandeira. O estudioso chama a atenção para o fato de que a prosa desempenha um papel auxiliar de “sustentação desse mundo poético, pelas persistentes referências cruzadas, pelo comentário paralelo, pelo sopro confessional, como se verifica sobretudo no *Itinerário de Pasárgada*, nas cartas e no tipo de ensaio crítico ligeiro que o escritor soube praticar com lucidez, graça e finura” (ARRIGUCCI, 1990, p. 51).

Em seu livro *Carta e literatura: Correspondência entre Tchekhov e Górkki*, Sophia Angelides pondera sobre o valor da troca epistolar entre esses grandiosos representantes da literatura russa. Levando em consideração que nosso trabalho também trata da epistolografia de dois importantes vultos da literatura brasileira, fazemos nosso o pensamento da pesquisadora, pois, se,

de um modo geral, as cartas de um escritor constituem fragmentos valiosos que refletem a personalidade do seu autor, o seu ambiente e as circunstâncias que envolveram seu trabalho criativo, a correspondência entre escritores pode adquirir uma dimensão especial, porque nela se realiza um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se confrontam e, com frequência, são discutidos problemas diretamente ligados à criação literária (ANGELIDES, 2001, p.13).

A correspondência de um escritor, portanto, constitui um material relevante para o conhecimento do autor, permitindo-nos entrever, entre outros aspectos, os problemas relacionados com a sua obra, com as suas concepções e seu ambiente social. A leitura das missivas, em seu conjunto, permite-nos acompanhar a trajetória literária do escritor e algumas delas se aproximam da literatura, podendo tornar-se um tipo especial de criação artística. A

correspondência de Manuel Bandeira e Mário de Andrade desperta-nos um interesse particular, pois os missivistas projetam elementos de sua poética e revelam suas tendências ideológicas, ao comentar mutuamente suas obras. Por outro lado, além do valor documental de registro das relações entre esses dois escritores e de seu respectivo momento literário, o próprio texto das cartas muitas vezes se sustenta como literatura, já que as missivas apresentam uma linguagem expressiva, ambígua e rica em associações.

Acresce que as cartas se constroem no limite entre o privado e o público. No momento em que são publicadas, elas rompem, de certa forma, com sua função de discurso confessional, íntimo, adquirindo o caráter de artigos crítico-teóricos. São vários os momentos em que nossos missivistas ultrapassam os limites da carta, transformando-a muitas vezes em manifestos, ensaios ou até mesmo textos poéticos.

Mas será que a carta de um escritor consagrado, como Manuel Bandeira, pode ser considerada um documento íntimo? Será que a publicação das cartas de uma figura pública pode ser considerada uma invasão de privacidade? Respondendo a essa difícil questão, pensemos no comportamento de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, cujas opiniões foram divergentes. Na tentativa de resguardar a intimidade alheia, Mário de Andrade “determinou que, após sua morte, as cartas recebidas por ele guardadas em pastas permanecessem fechadas à consulta durante 50 anos” (MORAES, 2001, p.9). O desejo de Mário foi respeitado e as cartas escritas por Manuel Bandeira ficaram arquivadas, lacradas e intocadas no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) e só se tornaram públicas em 2000, na edição da EDUSP, organizada por Marcos Antonio de Moraes. Todavia, as missivas escritas por Mário começaram a ser divulgadas a partir de 1948 no jornal carioca *Política e Letras*, pelo próprio Bandeira, desconsiderando o pedido do amigo falecido: “As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique. Nem depois da morte de nós dois quero um volume como o epistolário de Wagner ou dum Liszt [...]. Eu amo a morte que tudo acaba” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.182). Bandeira, no prefácio do livro *Cartas a Manuel Bandeira*, defende-se de ter publicado as cartas do saudoso amigo, visto que “para um homem como Mário de Andrade não pode haver a morte ‘que tudo acaba’. Porque a sua obra é imperecível, e por dois motivos: pelo seu valor intrínseco e pelo que há nela de interesse social” (BANDEIRA apud ANDRADE, 1967, p.20).

No decorrer do diálogo epistolar, Manuel Bandeira parecia ter consciência do valor literário que ele e Mário possuíam e de que ambos eram exemplos a serem seguidos; não deviam, pois, tomar nenhuma atitude que pudesse comprometer a sua – dele e de Mário – imagem. Assim, quando Mário pede conselho sobre a *Revista Fubá*, Bandeira o aconselha a

ficar longe da tal revista e não fazer nenhuma colaboração para não se comprometer. Então, em carta de outubro de 1925, o autor de *Andorinha Andorinha* argumenta com Mário: “Dirias: pouco me importo de me comprometer! Sim, mas o que está em causa não é só a tua pessoa. Há muito rapaz por este Brasil agora que está com os olhos em você” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.244).

O fato é que, com a publicação das cartas de escritores, os maiores beneficiados somos nós, os leitores. O público, ao ler cartas que não lhe foram endereçadas, invade essa intimidade e comunga com a intimidade dos interlocutores. Segundo Silviano Santiago, a publicação póstuma da correspondência põe abaixo o “para ti”, sem que isso se torne uma violação, pois “a altitude alcançada pelo artista e pela obra” garante a violação “de todo documento, seja ele de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo. Ao almejar a imortalidade, o artista habita uma casa de vidro” (SANTIAGO, 2006, p.63).

É importante assinalar que a troca de cartas entre os artistas envolvidos com a proposta modernista desempenhou um papel extremamente importante como campo experimental de discussões estéticas e inovações estilísticas. Foi no intenso diálogo epistolar entre os escritores modernistas que estes trocaram indagações sem fim, deslocando o foco da missiva, muitas vezes, para o próprio centro das discussões de assuntos literários. Foi através da intensificação da prática epistolar que esse gênero passou a ser reconhecido como parte integrante da dinâmica literária, já que as cartas continham comentários sobre a vida social, exposições de ideias, de sentimentos, de convicções políticas.

A tudo que foi comentado nesta etapa de nosso trabalho, acrescentamos o raciocínio da estudiosa Matildes Demétrio dos Santos:

Ler uma correspondência não significa conhecer um autor como ele de fato foi mas formar uma imagem acrescida de outros tons e enriquecida por certos ângulos. Não se trata de criar um retrato definitivo mas entrever gestos e traços que relampejam em um momento de ansiedade, de dúvida ou de bem-estar. De fato, uma correspondência intelectualmente afinada com seu tempo percorre caminhos acidentados e descontínuos. Não é a história de uma vida, com começo e fim determinados. É um processo aberto, sujeito às vicissitudes do tempo e às influências do cotidiano. De qualquer forma, trata-se de narrações ou interpretações fragmentadas e descontínuas, voltadas para objetos e questões determinadas. É uma pluralidade de histórias, desprovidas de princípios rígidos e predeterminados, que permitem ver o curso de uma vida e traçar uma linha de acontecimentos (SANTOS, 1998, p. 287).

Pelo teor das confissões da realidade cotidiana de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade, pela *mise-en-scène* que eles dramatizam, pelas confissões mais íntimas e pelas discussões filosóficas expostas com engenho e arte, a leitura das cartas tem o poder de embriagar o leitor, conduzindo-o a um mergulho profundo no intercâmbio das experiências

dos dois escritores, dignos de serem lembrados pela obra literária e intelectual que construíram. A função simbólica de sua correspondência reside na forma como esses dois vultos do Modernismo compartilharam conhecimentos e mantiveram uma amizade fundada em bases intelectuais e fraternas. Certamente, Manuel Bandeira e Mário de Andrade tinham consciência de que estavam fazendo uma grande obra e que esta serviria de experiência para as gerações mais novas. Daí o interesse em formar um acervo para a posteridade.

1.2 A crônica de Manuel Bandeira, um depoimento sobre o seu tempo

Antonio Candido, em seu artigo “A vida ao rés-do-chão”, pondera sobre o valor da crônica, tomada como “gênero menor”, mas que, por esse motivo mesmo, torna-se um gênero que muito tem encantado tantos leitores. “Graças a Deus”, comemora o crítico, explicando que “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia” e agrada “porque elabora uma linguagem que fala de perto ao modo de ser mais natural” (CANDIDO, 1992, p.13). Assim, como podemos identificar do pensamento de Antonio Candido, a crônica é um gênero literário que nos permite trazer à tona questões, sensações, representações de fatos do cotidiano, tomado como banal ou inexpressivo, mas que o cronista, “na sua despreensão, humaniza” (Id. p.13).

Para Antonio Candido, o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age, nas crônicas, como quebra do monumental e da ênfase, tão próprio da literatura, embora muitas crônicas venham apresentar profundidade de significado e um certo acabamento de forma, o que as torna discretas candidatas à perfeição. Deste modo, Candido acrescenta que:

a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, – sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO, 1992, p.14).

Definir a crônica moderna não é uma tarefa fácil, pois devido à sua essência libertária, ela não deve ser regida por regras e princípios fixos. A crônica, ao longo do tempo, assumiu diversas formas e sua definição passou por algumas modificações. Textos, que comumente chamamos de relatos históricos, artigos, ensaios e folhetins, se enquadravam no gênero

crônica. O ponto em comum entre as crônicas é o fato de retirarem do cotidiano a sua matéria-prima. Outros aspectos são destacados, principalmente a sua linguagem espontânea e simples e a maneira engajada e comprometida com que o cronista aborda assuntos inusitados, tendendo, com frequência, para o humor. A crônica também tem um compromisso com o tempo presente, pois trata-se de um depoimento sobre o tempo circundante.

No Brasil, a crônica, a partir do século XIX, desenvolveu-se num terreno intermediário, híbrido, transitório entre a literatura e o jornalismo. Definir um conceito híbrido para a crônica é tarefa de alguns estudiosos que discorrem sobre o tema. Para Telê Ancona Lopes, a crônica para no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo e, “por força de seu discurso híbrido – objetividade do jornalismo e subjetividade da criação literária –, une com eficácia código e mensagem, o ético e o estético, calcando com nitidez as linhas mestras da ideologia do autor” (LOPEZ apud CANDIDO, 1992, p.165). Já Afrânio Coutinho, comentando sobre aquela estrita ligação, define a crônica como “um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (COUTINHO, 1997, p.109). Essas definições submetem a crônica às regras do jornalismo e da literatura, pois a situam ora como reprodutora de fatos da vida cotidiana, ora conduzida pela imaginação do cronista. É claro que ela possui características referentes à prática jornalística como, por exemplo, o relato de matéria breve, a urgência na sua elaboração, a interpretação parcial de um fato, a escrita de texto já predestinado ao esquecimento, pois está vinculada à circulação do jornal. No entanto, ao longo do tempo, a crônica foi elaborada, sobretudo, pelos chamados homens de letras, os escritores-jornalistas, aqueles que, consciente ou inconscientemente, impõem o seu fazer literário.

É importante lembrar que o jornal, no século XIX, constituiu o atelier primário e o lugar essencial para os homens de letras iniciarem novos gêneros literários como o folhetim, a crônica, o ensaio, a crítica teatral, entre outros. É significativo considerar as relações entre os homens célebres de letras e o jornal, pois a maior parte desses escritores investiu na redação do jornal diário, escrevendo artigos dispersos, comandados pelo momento político. No século XIX, as crônicas-folhetinescas eram textos divulgados nos rodapés dos principais jornais do Rio de Janeiro, com a finalidade de tornar a leitura mais agradável e aumentar a vendagem. Não se pode negar que a literatura, em tal contexto, sofreu a influência desse trabalho jornalístico em matéria de relato no tempo, da preocupação com a opinião pública e da escrita do cotidiano, que revelava fatos circunstanciais da cidade. Dentre os cronistas-folhetinistas, destacou-se Francisco Otaviano, que principiou a vida profissional na advocacia e no

jornalismo, nos periódicos *Sentinela da Monarquia* e *Gazeta Oficial do Império do Brasil* (1846-48). De 1852 a 1854, Francisco Otaviano ocupou o cargo de folhetinista do *Jornal do Comércio*. Suas crônicas, publicadas sob o título de "A Semana", retratavam o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro no Segundo Reinado e abordavam os principais acontecimentos sociais, políticos e literários da semana.

Outro importante escritor que circulou intensamente no campo jornalístico e literário, além de atuar na política, foi José de Alencar. Antes mesmo de se consagrar como romancista, o autor de *O guarani* escreveu, para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855, as crônicas intituladas "Ao correr da pena". Afrânio Coutinho afirma que a coluna jornalística de comentários semanais de Alencar "tinha o aspecto de um bazar asiático, onde a imaginação poética dava imprevistas transfigurações às coisas mais vulgares ou prosaicas, por ser isso precisamente o que se exigia de um cronista naqueles ociosos tempos" (COUTINHO, 1997, p. 112). No entanto, o crítico alerta que nem sempre as crônicas alencarianas queriam mostrar apenas o lado amável da vida; "em certas ocasiões, o folhetinista colocava mesmo um ramo de urtiga entre as suas flores mais mimosas" (COUTINHO, 1997, p.113). Sempre se preocupando com as transformações da sociedade oitocentista brasileira, José de Alencar informava e comentava os acontecimentos da corte e da política. Da postura desse cronista, percebe-se que a "crônica pode tornar-se um poderoso agente de correção dos costumes, ainda quando tenha ares de um passatempo frívolo" (COUTINHO, 1997, p. 113).

Os cronistas, portanto, registravam fatos circunstanciais e se preocupavam em manter uma relação de confiança com os leitores. Também se comprometiam com a veracidade dos fatos relatados, embora, com frequência, o fizessem exclusivamente do seu ponto de vista. Escreviam numa linguagem coloquial e simples e muitas vezes num tom vivaz e ágil, para tornar a leitura mais agradável e divertida.

Por volta da década de 1850, Machado de Assis iniciou sua carreira de cronista, trabalhando em diversos jornais e revistas até o início do século XX. Várias foram as séries de crônicas publicadas nesses periódicos ao longo de 40 anos dedicados à imprensa. Entre elas, podemos citar: "Comentários da Semana", textos escritos para o *Diário do Rio de Janeiro* de 1861 a 1862; e três séries veiculadas na *Gazeta de Notícias*: "Balas de estalo" (1883 – 1885), "Bons dias" (1888 – 1889) e "A semana", este tendo sido a última série que Machado de Assis publicou, entre 1892 a 1897.

Num artigo em que faz considerações sobre o material folhetinesco de Machado de Assis, Davi Arrigucci considera a crônica do criador de Brás Cubas como um importante elo entre história e ficção no universo machadiano. O crítico esclarece que as crônicas, ligadas

aos romances e contos, “fazem parte de um projeto literário e histórico, mais vasto e coerente, que Machado teria concebido, levado pela intensão realista de retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia” (ARRIGUCCI, 1987, p.60). Machado de Assis também cultivava em suas crônicas a arte de observar as miudezas do cotidiano e transformá-las, pelo tom sarcástico, em reflexões muito expressivas sobre o seu tempo. Segundo Afrânio Coutinho, o Machado de Assis folhetinista “revela a mesma finura de observação, a ironia piedosa e cética que marcam a sua visão de mundo, tal como expressam os seus romances e contos” (COUTINHO, 1997, p.113).

No início do século XX, foi intensa a produção jornalística, visto que vários escritores circulavam pelos periódicos, produzindo textos nos quais teciam comentários sobre as circunstâncias do novo ambiente urbano. A crônica desse período apresenta novidades, já que precisava se sintonizar com as transformações da moderna sociedade carioca: as mudanças sociais na paisagem, a sociedade industrial em formação, o progresso material das máquinas e todas as inovações nos hábitos e costumes da época. Dentre os cronistas que registraram e, por vezes, problematizaram todas essas transformações, podemos destacar João do Rio e Lima Barreto, cujas crônicas tornaram-se um testemunho vivo da modernização da cidade do Rio de Janeiro.

João do Rio exerceu intensa atividade na imprensa do Rio de Janeiro, publicando reportagens e artigos. Trabalhou em vários jornais e, em 1920, fundou o jornal *A Pátria*. Na *Gazeta de Notícias*, começou a publicar suas crônicas referentes às religiões no Rio de Janeiro, com as quais já demonstrava o dinamismo do novo conceito de jornalismo. O cronista, com a técnica de um operador cinematógrafo, escolhia a melhor imagem e expunha suas impressões pessoais, adaptando-as ao ritmo do progresso.

Lima Barreto também sintonizava sua produção jornalística com a cidade modernizada. Começou a sua colaboração na imprensa desde estudante, mas foi em 1905 que passou a trabalhar em jornais de maior circulação, escrevendo para o *Correio da Manhã* uma série de reportagens sobre a demolição do Morro do Castelo. Também colaborou para a *Gazeta da Tarde*, o *Jornal do Commercio* e o *Correio da Noite*, entre outros. Em suas crônicas, de estilo caracteristicamente jornalístico, o criador de Policarpo Quaresma expõe as mazelas do povo, da cidade do Rio de Janeiro, da política e dos políticos. A sua crônica, então, é vista como uma forma de militância, de denúncia social e um meio de transformação social.

Vale ressaltar que o jornal, atendendo à necessidade da sociedade moderna do início do século XX, cumpria uma função social, pois os jornais buscavam cada vez mais ampliar o

seu público e para isso utilizavam várias estratégias. A esse respeito, fazemos nossa a observação de Andréa Portolomeos:

A crônica trabalha para um público amplo, tentando resolver o descompasso modernista entre sua produção de biscoitos finos e um público “inculto” ou exíguo. O cronista especializa-se na recepção e assim sua linguagem, despojada de artificialismos, traz para cena o tom das ruas, tão diverso de cidade para cidade. Seu compromisso com a fruição e o prazer deve levar em conta as tendências de comportamentos, modas e desejo de um grupamento social (Portolomeos, 2009, p.67).

Na década de 1920, como forma de divulgação das inovações do movimento modernista, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e outros escritores intensificam a prática da escrita para jornais e revistas criadas por eles. Antonio Candido considera que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna “se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres” (CANDIDO, 1992, p.17). Manuel Bandeira, por exemplo, continuou ativo na imprensa ao longo de toda a sua vida.

De modo semelhante a muitos cronistas que o antecederam, poderíamos dizer que Manuel Bandeira também é um *flâneur* - aquele que, caminhando pelo Rio de Janeiro, frequentando lugares mundanos e observando o cotidiano social e urbano durante suas longas caminhadas, expõe, em forma aparentemente despreziosa, suas impressões sobre os fatos. Assim, pelas crônicas de Manuel Bandeira desfilam personalidades ou pessoas comuns e seus textos abordam os variados assuntos que formam um panorama cultural do século XX. O poeta de Pasárgada foi um fino observador da cidade, revelando-se um exímio escritor também no gênero da prosa, um verdadeiro pensador da cultura brasileira ao testemunhar com rigor e humor a formação do ambiente artístico brasileiro.

É importante registrar o tom descontraído adotado por Manuel Bandeira em suas crônicas, o tom ligeiro e natural de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância ao que registra. O próprio Manuel Bandeira, em 1924, em “Carta do Rio”, comentando a temporada da ópera *O contratador de diamantes* do maestro Francisco Mignone, se intitula um “cronista musical” e justifica-se para os leitores da revista *Ariel*: “Aqui o que faço é conversar fiado” (BANDEIRA, 2008, p.36). Bandeira inicia sua colaboração no nº 10 da revista, comentando o momento musical carioca sob a rubrica “Crônicas do Rio” e, em carta destinada a Mário de Andrade, ao enviar seu artigo, expõe: “Rabisquei às pressas uma crônica para *Ariel*: chame-lhe como quiser: ‘Temporada carioca’, ‘Notícia do Rio’, etc.” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.126). Na carta-resposta, Mário de Andrade solicita ao

amigo: “Espero com urgência ‘Carta do Rio’. *Ariel* sai amanhã (30). Socorre-me!” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.130).

É importante esclarecer que as coletâneas de crônicas de Manuel Bandeira reúnem colaborações diversas para vários periódicos, misturando crítica literária, musical e de artes plásticas, impressões de viagem, contos e necrológicos, entre outros assuntos. Além disso, numa leitura atenta do diálogo epistolar entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, percebemos que eles não se preocupavam muito em fazer uma distinção entre artigo, ensaio e crônica, utilizando indiscriminadamente esses termos para suas contribuições. Desta forma, Bandeira, em carta a Mário, solicitando a interferência deste para o recebimento do pagamento referente às suas contribuições para o *Diário Nacional*, afirma: “ainda nesta última remessa não me mandaram o dinheiro daquela famigerada crônica sobre o Graça!” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.470). Sem se preocupar com a distinção de gêneros, nesta mesma carta, o poeta pernambucano acrescenta: “Peça que verifiquem que o mês de agosto não foi pago nem o artigo sobre o Graça (1ª colaboração). No mês de agosto verifiquei as seguintes colaborações: dia 9: ‘O enterro de Sinhô’; dia 16, ‘Arquitetura’; dia 30, ‘Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho’” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.470). Percebemos uma certa preocupação de Bandeira e Mário em fornecer material imediato para um periódico, sem se deterem na nomenclatura mais precisa que pudesse definir seus textos.

Observa-se que a longa amizade de Manuel Bandeira e Mário de Andrade foi fundada no compromisso de ajuda mútua. Em carta de agosto de 1925, Bandeira, comunicando ao amigo Mário a sua participação na revista *Brasil Musical*, cujo proprietário era Felício Mastrangelo, solicita-lhe socorro urgente:

E aqui está uma novidade: vou redigir a revista do Mastrangelo. Vai sair uma droga elogiativa e conversadeira. Ainda não sei se aguento. Se puderes me ajudar com alguma coisa escrita em cima da perna. Tencionas dar a público a conferência? Permites a divulgação do miolo “fazer da música”? Responde a tudo com inteira franqueza (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.224).

Em carta posterior, Bandeira reforça o pedido: “O que quero pra Revista é que havendo aí em São Paulo alguma coisa digna de registro em matéria de música, você mande contar pra gente. Além disso algum trabalho seu de que você não possa tirar proveito em outra publicação e cuja impressão lhe seja útil: coisas da *História da Música*, por ex. Enfim tudo o que você puder fazer sem sacrifício, ou em cima da perna” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.227). E, quando envia a revista a Mário, Bandeira anuncia na carta: “Aí vai o *Brasil Musical*. Procurei dar-lhe um aspecto jornalístico. Parece-me que saiu com um bom ar

conversado comercial (a capa foi publicação paga...) enfim elegantemente medíocre” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.236).

Quanto a Mário de Andrade, também vemos em sua postura um certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância à sua prosa jornalística. É como se ele pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas, exercendo uma atividade que o obrigava a dispensar seu esforço em benefício da sobrevivência imediata, pois reconhecia o caráter transitório e precário do gênero jornalístico. Tal postura se confirma quando ele anuncia a Bandeira que o número de aniversário de *Ariel* “saiu bonzinho”, incluindo o seu próprio “estudinho sobre o amor em Beethoven e Dante, coisa sem importância, apenas legível” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.140).

No entanto, não nos parece que esses dois poetas, figuras de proa do Modernismo brasileiro, se descuidassem tanto de seus textos. O que podemos perceber é que os dois viviam atarefados com seus escritos – cartas, crônicas, artigos, poesias, estudos – e que lhes restava pouco tempo para se dedicarem às contribuições para a imprensa, e, conseqüentemente, para as suas crônicas, já que estas são textos com pouco tempo para serem escritos e por isso mesmo caracterizam-se como uma escrita despreziosa. Os trechos abaixo, retirados da mesma carta mencionada no parágrafo anterior, servem para exemplificar como Mário de Andrade vivia sufocado com todos os seus compromissos de poeta, romancista, professor, missivista e cronista, entre outros:

Tenho aqui uma porrada de cartas pra responder... Começo pela tua. Pelas tuas, creio que às duas últimas não respondi: Que trapalhada! Me lembro agora que pedes umas coisas... Pedes a minha cantiga, o Primeiro Andar, “Kinderzenen” (como é que se escreve mesmo?). Tem paciência. Irá tudo.

[...]

Ando ocupadíssimo com o nº de aniversário de *Ariel*, por isso tem um pouco de paciência. Hoje entreguei quase todos os originais pra tipografia. E esta semana receberei provas da Escrava... Que talvez saia ainda este mês! Meu Deus! Deixa-me embrulhar os assuntos, estou com pouca paciência pra pensar.

[...]

Numa das tuas cartas elogiastes umas escrituras sobre canto nacional popular histórico. Pelo amor de Deus, nunca me fales nas minhas coisas em *Ariel*. Se visses como são escritas... (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.140).

Manuel Bandeira, comentando sobre o excesso de trabalho de Mário de Andrade, envolvido com artigos, lições, conferência, entre outras atividades, aconselha-o:

Entendo que você deve viver afastado, não de todo, mas alguma coisa, de toda a vida que o obrigue a ganhar dinheiro com artigos. Não tenho achado nas cartas de Malazartes aquela substancial espontaneidade do “Prefácio interessantíssimo”. Tenho a impressão de que você podia ser mais breve, menos *pignoché*. Se você escrevesse com mais leviandade, os artigos não fariam mal. Você, porém, escreve artigos que são verdadeiros estudos, monografias. E todavia não deixam de ser jornalismo.

Você precisa afirmar-se com precisão definitiva: publicar o *Losango cáqui* e o *Clã do jabuti*. **Escrever a História da Música** pelo menos da brasileira. (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.125. Grifos do autor).

Este trecho reforça a nossa opinião sobre a responsabilidade e a dedicação de Mário em todas as tarefas com que se comprometia, embora se perceba que ele não considerava as contribuições jornalísticas como uma parcela tão relevante de sua obra. Não devemos, então, desconsiderar dois aspectos sugeridos aqui pelo pensamento bandeiriano: um, o fato de que, muitas vezes, tanto Mário quanto Bandeira insistiam em suas atividades jornalísticas pela necessidade de aumentar a renda, e que, também, consideravam-nas artisticamente inferiores às suas produções literárias. Como sugeriu Bandeira, todos estes artigos não deixavam de ser jornalismo, e para Mário se consagrar como escritor deveria dedicar-se à literatura, propriamente dita. Esse desprestígio dispensado às crônicas e artigos é diagnosticado claramente em missiva de Mário enviada a Bandeira:

Estou escrevendo artigos semanais pra *Manhã*, isso inda veio aumentar a minha trabalheira. Está o diabo, não faço nada pra mim verdadeiramente, arte completamente abandonada, não leio nada de nada, enfim vaca-de-leite de jornais. Mas estava carecendo muito de dinheiro, Manu. Estou sem roupas carecendo de tudo desde meias até chapéu. Depois de me enroupar bem, mandar fazer uma biblioteca nova que ficará talvez nuns dois contos, comprar umas coisas que o meu estúdio está pedindo, e ajuntar dinheiro pra publicar o *Amar, verbo intransitivo* e guardar uns dois contecos pra viagem ao Norte no ano que vem (junho e julho) dou o fora no que puder e terei tempo pra voltar pra arte e meus escritos de verdade. Creio que lá por dezembro já poderei fazer isso (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.278).

Tanto Mário quanto Bandeira têm, no dizer deste, a possibilidade de arranjar uns “ganchos” com seus escritos jornalísticos. Mas para isso eles se desdobravam em diferentes colaborações para diversos periódicos, já que precisavam fazer uma adequação entre texto e periódico. Há alguns comentários que ressaltam procedimentos habituais na elaboração dos artigos. Em 29 de setembro de 1928, escrevia Manuel Bandeira a Mário:

Com essa coisa de escrever um artigo por semana para a *Província* e uma coisa ou outra para a *Ilustração* e *Para Todos* fico pregado. Só faço isso porque pagam bem e eu vivia apertadíssimo com o quinhentão do montepio. (O Álvaro me paga 50 por poema ou crônicinha. O Gilberto 300 por artigos mensais). Escrevo o diabo do artigo e num instante a outra semana chega! Agora o Rodrigo, que me quer muito bem, me chamou pra fazer com ele o nº de Minas do *O Jornal*, ocasião de ganhar uns cobres bons. Não posso recusar. Se eu tivesse a facilidade de escrever depressa e bem como você e o Ribeiro Couto! Por mais que me digam o contrário e me animem, me acho um bobo na prosa de jornal. Eu só sei mesmo é fazer poema quando a pressão é tanta que ameaça rebentar as caldeiras (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.407).

As palavras acima nos fazem refletir sobre um dos motivos que, talvez, levassem Manuel Bandeira a relativizar a importância de sua prosa jornalística: a efemeridade das

produções para a imprensa. Para isso, usaremos como mote o pensamento de Antonio Candido, que afirma que a crônica

não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão (CANDIDO, 1992, p.14).

Manuel Bandeira mostra-se consciente dessa efemeridade do jornal, veículo feito para a leitura e depois para ser descartado. Muitos são os momentos em que Mário e Bandeira recorrem um ao outro, solicitando o envio de um periódico não adquirido a tempo. Uma prova de que o jornal, como suporte diário, se não fosse adquirido no dia, tornava-se difícil de conseguir (quase impossível até), é quando Mário lamenta ter perdido o exemplar do jornal que trazia uma crônica de Manuel Bandeira sobre os poemas de Oneyda Alvarenga:

só ontem de noite voltei duma escapada maluca que me levou cinco dias de existência, se não for muito mais. Isso basta pra seu governo, e pra compreender que só agorinha de manhã, (ontem foi impossível com quase 500 quilômetros de auto no lombo) abrindo a correspondência ajuntada, encontrei sua carta. O que quer dizer que perdi o *Diário da Noite* da primavera. Hoje vou ver se o encontro, mas já sei que é quase certo não, os jornaleiros não fazem o mínimo esforço pra favorecer a gente e é o diabo. Talvez o meu jornal tenha a coleção e poderei ler, mas não poderei ter, que é o bom pra dar à Oneyda. Quando você puder me mande o artigo sempre, que é o jeito mais seguro de eu dar pra ela (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.585).

O poeta de Pasárgada, certamente, pensava que não ficaria para a posteridade com a sua produção jornalística, já que o jornal nasce, envelhece e morre a cada vinte e quatro horas. Para permanecer na lembrança e na admiração da posteridade, Bandeira sabia da necessidade de publicar em livro suas produções jornalísticas. Prestemos atenção nos seguintes momentos: Mário de Andrade envia a Bandeira o livro *Belazarte*, deixando implícito o seu conceito de crônica na advertência: “receba estes artigos pelo que eles valem, levianice pra jornal” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.576). Em carta-resposta, Bandeira escreve-lhe agradecendo o recebimento de *Belazarte* e também de *Música, doce música*, livro composto de artigos jornalísticos, e comenta a importância deste fato:

Das crônicas uma ou outra é que me terá escapado quando aparecidas no *Diário Nacional*, pois me recordo que era sempre a primeira coisa que eu procurava nele. Não preciso dizer que considero estas levianices p’ra jornal, como você diz, parte importante de sua obra – neste sentido, que era preciso que um brasileiro dissesse estas coisas para os brasileiros e dissesse em livro que fica em pé. Mesmo no seu caso pessoal, porém, era uma face que faltava em livro. Agora fica faltando só a face da crítica literária. Com o livro sobre os poetas e o *Turista Aprendiz*, você fica completo em livro no que é (por enquanto!) (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.577).

Em seguida, Mário concorda com o amigo: “A sua ideia de que falta compilar ainda em livro algumas coisas minhas de jornal, pra me mostrar na minha integridade (atual) não está longe dos meus propósitos. Você fala dum livro de crítica literária, e estou perfeitamente de acordo” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.579). Mário reluta na qualidade de alguns de seus escritos, discordando de Bandeira quanto à publicação de *Turista Aprendiz*, pois “se umas duas ou três crônicas permaneceram de-pé, o resto é uma merda. Você guarda uma impressão desvanecida, e não imagina como aquilo é ruim” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.579). No entanto, abrimos um parêntese para lembrar que Mário teve publicado postumamente *O turista aprendiz*, relato em forma de crônicas de sua viagem pela Amazônia em 1927, que serviu de inspiração para *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Mário conclui seu posicionamento apresentando um projeto futuro: “O que imaginei, e me parece mais feliz, será reunir em livro um certo número de crônicas de vários assuntos, dentre as melhores que publiquei por aí tudo, principalmente no *Diário Nacional*. E descobri um nome adorável pro livro: *Os filhos da Candinha*” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.579). Essa intenção de Mário, projetada em 1934, concretizou-se em 1943, com a publicação do livro anunciado, que reunia quarenta e três crônicas recheadas de humor e ironia, selecionadas pelo próprio autor.

Poderíamos dizer que a reunião das crônicas num livro representaria a aceitação desses textos como objeto literário. Vale ressaltar o talento do cronista, escritor do cotidiano, em tornar importante algo que poderia ser banal, mas sem a pretensão de estar realizando uma obra de arte. Acrescenta-se a tal feito a habilidade do cronista em reconhecer algo especial nas figuras singulares, nos acontecimentos fugazes, por vezes triviais, que passam despercebidos no cotidiano. Segundo Antonio Candido, o “prêmio” da crônica, por ser tão despreziosa, insinuante e reveladora, seria que, “quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (CANDIDO, 1992, p.14-5). É que, segundo o professor Candido, muitas vezes, a crônica ganha relevo por sua originalidade e valores próprios, passando a ter um valor literário.

Manuel Bandeira também publicou algumas coletâneas de crônicas originadas do seu trabalho jornalístico. Em 1937, o autor de *Libertinagem* lança seu primeiro livro de prosa, *Crônicas da Província do Brasil*, homenagem da editora Civilização Brasileira ao poeta, em seus 50 anos. Trata-se de uma reunião de quarenta e sete artigos semanais selecionados entre aqueles remetidos aos periódicos *Diário Nacional* de São Paulo, *A Província* do Recife, e *O Estado de Minas* de Belo Horizonte. Na advertência da publicação, Bandeira anuncia que são “crônicas de um provinciano para a província”. Seus textos compõem um retrato muito agudo

da modernização da sociedade brasileira na primeira metade do século XX. Os diversos tipos de crônica desse volume mostram que seu autor seguia a proposta modernista de pesquisar a realidade brasileira. De acordo com Davi Arrigucci, a crônica, seguindo o espírito daquele momento, “se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual” (ARRIGUCCI, 1987, p.63). O mesmo crítico acrescenta que, devido à aceleração do processo de urbanização e industrialização que ocorria em certas regiões do Brasil, a crônica modernista se caracteriza como o “registro dos instantâneos da vida moderna, das novidades avassaladoras, dos rápidos acontecimentos, dos encontros casuais, dos estímulos sempre chocantes do cotidiano das grandes cidades” (ARRIGUCCI, 1987, p.63).

Vinte anos depois, em 1957, Manuel Bandeira publica outra coletânea de crônicas, *Flauta de papel*, em que, ao lado de um novo conjunto de crônicas, retomava alguns textos de *Crônicas da Província do Brasil*. No ano seguinte, foi publicada uma nova edição de *Flauta de papel*, acrescida de uma grande e importante recolha de crônicas inéditas em livro. Em 1966, foi lançado o volume *Andorinha Andorinha*, organizado por Carlos Drummond de Andrade, volume que também apresentava textos de imprensa inéditos em livro. Os textos dessas duas publicações transitam entre impressões de viagens, comentários sobre música, arte e arquitetura, informações sobre literatura, teatro e cinema, entre os mais variados temas do cotidiano e da cultura popular. Davi Arrigucci, analisando alguns aspectos da crônica de Manuel Bandeira, afirma que o escritor ora resgata o passado histórico de cidades brasileiras, como um cronista antigo, ora se detém no Rio de Janeiro. O cronista “adota então um tom coloquial de conversa amena e bem humorada, escrita com grande naturalidade em prosa limpa e enxuta, como se desenhasse a bico-de-pena partindo do natural, sem perder a graça e a precisão dos detalhes de um quadro vivo do Rio de seu tempo” (ARRIGUCCI, 1987, p.54).

Outros textos de Manuel Bandeira publicados na imprensa, entre 1920 e 1931, ganharam nova divulgação em 2008, quando a editora Cosac Naify publicou *Crônicas inéditas I*, coletânea que reúne 113 textos inéditos escritos para jornais e revistas como *Ariel*, *A Província*, *Para Todos*, *Revista Souza Cruz*, entre outros. No ano seguinte, a mesma editora lançou um segundo volume, *Crônicas inéditas 2*, no qual foram reunidos 130 textos em prosa que Manuel Bandeira publicou na imprensa, entre 1930 e 1944. Na quarta capa dessa segunda publicação, Davi Arrigucci elogia o talento de Manuel Bandeira – um escritor de mão cheia, “de fazer inveja a Rubem Braga”:

São os anos 30 e 40, e o prosador é já o senhor maduro de seus meios, como o poeta de seu dom. Seu fino espírito de observação e sua inteligência crítica se casam à escrita seca e límpida, moderna e clássica a uma só vez, de grande naturalidade em sua mescla saborosa do registro informal com a linguagem culta, capaz da síntese mais ágil e sagaz diante do mais espinhoso dos assuntos. Afiado como um instrumento cortante e preciso, o estilete do cronista recorta, sempre com muito humor e senso do relativo, o cotidiano da vida brasileira, o panorama de nossas letras e de nossas artes, o Rio de Janeiro de toda a gente, Ouro Preto e nosso passado histórico (ARRIGUCCI apud Bandeira, 2009, quarta capa).

Para finalizar nossas considerações sobre a crônica como gênero e, especificamente, sobre as crônicas de Manuel Bandeira, tomaremos o texto “Começo de conversa” – publicado no livro *Flauta de papel* (1957) –, em que o escritor reflete sobre o seu trabalho como cronista. Em 1955, Bandeira, convidado por Aníbal Freire, diretor do *Jornal do Brasil*, começa a escrever crônicas para esse jornal, e, no primeiro contato, se apresenta: “Volto, hoje, à tarimba jornalística, trazido pela mão ilustre de Aníbal Freire. Bem que relutei em aceitar-lhe o convite. Mas o meio de resistir à doce persuasão do mestre?” (BANDEIRA, 1997, p. 154). O poeta, já em idade avançada, reluta muito, mas resolve aceitar diante da insistência do diretor, que alegava: “Isto você faz em cinco minutos”. Com humildade, Bandeira comenta: “Fiquei com vergonha de dizer que não sei rabiscar nada em cinco minutos, o que bem prova que não nasci para jornalista, que não sou jornalista.” (BANDEIRA, 1997, p.154). Em seguida, o cronista tece considerações sobre sua trajetória como cronista, explicando que três vezes forneceu crônica periódica a jornais: ao *A Província*, do Recife; ao *Diário Nacional*, de São Paulo; e ao *A Manhã*, diário lançado no Rio de Janeiro. Manuel Bandeira, então, tenta criar, entre ele e o leitor, a intimidade e a cumplicidade necessárias para a troca de experiências futuras. Visando a tal objetivo, ele desabafa com o seu público, em tom confessional:

De todas três vezes levei vida apertada, a colaboração era semanal, eu ia adiando a tarefa até a véspera, chegava o dia e eu acabava garatujando qualquer coisa em cima da perna, uf! e respirava aliviado... Mas o demônio fazia a semana correr com velocidade de avião a jato, e a impressão que eu tinha era a que deve ter o condenado à cadeira elétrica... Isto, para quem não é jornalista, não é meio de vida: é meio de abreviar a existência. Ora, eu ando pela idade em que gostamos de viver em câmara lenta, só fazendo o que importa, saboreando bem o nosso raiozinho de sol, descartando-nos das cacetadas, privando-nos até da delícia de ler os versos da geração de 45, para podermos reler mais uma vez o *Quixote* ou tomarmos conhecimento de tanta coisa bela em que jamais pusemos os olhos... (BANDEIRA, 1997, p. 155).

Finalmente, Manuel Bandeira aceita mais esta empreitada: “Bem, mãos à obra. Deus me dê assunto e inspiração. Me impeça, sobretudo, de cair na imitação do velho Braga – Braga, o inimitável, atual grande perigo da croniquinha de palmo ou palmo e meio no Brasil” (BANDEIRA, 1997, p.155). Neste apelo, ressaltamos dois aspectos importantes: o

reconhecimento de Rubem Braga como modelo de cronista, já que se tornou célebre exclusivamente por suas crônicas; e a influência que a poesia de Bandeira exerceu sobre as crônicas do velho Braga. Davi Arrigucci identificou no estilo do cronista semelhanças com a poética de Bandeira, pois “ambos coincidiam num mesmo estilo humilde de desentranhar a poesia do cotidiano” (ARRIGUCCI, 1987, p. 65). Para o crítico, a relação de Rubem Braga com o Modernismo e, certamente, com a poesia de Manuel Bandeira, foi decisiva para a qualidade da crônica braguiana. Essa proximidade advém do lirismo que Braga imprimiu em sua prosa, de sua habilidade em driblar o evento miúdo do cotidiano e dissolvê-lo numa linguagem mais plena de qualidade literária. Rubem Braga escreve sem ornatos e alcança às vezes a simplicidade clássica, numa linguagem despojada, melodiosa e livre.

Poderíamos afirmar que não foi só Rubem Braga quem se beneficiou com a admiração pelo poeta pernambucano. Manuel Bandeira também se declarou um leitor assíduo da prosa de Braga. Na crônica “Braga”, publicada em *Flauta de papel* (1957), Bandeira declara estar sentindo falta da crônica diária do velho Braga, pois só a publicação semanal da revista *Manchete* não o contentava. Na referida crônica, Bandeira, saudando a presença de Braga nas colunas do *Diário de Notícias*, discorre: “Agora estou como quero: compro de manhã o *Diário de Notícias* e vou logo à segunda página, ao puxa-puxa de Braga. Braga é sempre bom, e quando não tem assunto então é ótimo” (BANDEIRA apud GUIMARÃES, 1997, p. 173). O poeta ainda tece comentários sobre a capacidade poética do velho Braga, o que o tornaria superior aos outros cronistas:

Braga é o estilista cuja melhor performance ocorre sempre por escassez de assunto. Aí começa ele como o puxa-puxa, em que exprime na crônica gotas de certa inefável poesia que é só dele. Será este o segredo de Braga: pôr nas suas crônicas o melhor da poesia que Deus lhe deu? Os outros cronistas põem também poesia nas suas crônicas, mas é o refugio, poesia barata, vulgarmente sentimental, que tanto pode estar ali como nos versos de... Bem, cala-te boca! A boa poesia eles guardam para seus poemas. Braga, poeta sem oficina montada e que faz poema uma vez na vida e outra na morte, descarrega os seus bálsamos e os seus venenos na sua crônica diária (BANDEIRA, 1997, p.173).

Repensando a admiração e a influência mútuas entre o poeta mais lírico do Modernismo e o cronista mais lírico dentre os de sua época, e considerando a natureza literária das crônicas de ambos os escritores, tomamos emprestado o pensamento de Afrânio Coutinho em relação à crônica:

A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga fortemente dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso, utiliza-se literariamente desse meio vivo, insinuante, ágil, que é a crônica (COUTINHO, 1997, p.123).

Seria dificultoso enumerar aqui todas as contribuições de Manuel Bandeira para os diversos periódicos com que colaborou. De todas essas contribuições, formamos a imagem de um cronista que mescla habilmente o fato e sua interpretação pessoal, soldando-os numa tessitura densa, que, muitas vezes, pode atingir a categoria de ficção pura. Os textos jornalísticos do poeta de *Libertinagem* demonstram a sua cultura variada, a cultura de um mestre arguto, aberto a todas as correntes do pensamento. Suas crônicas têm como traço fundamental o depoimento de um crítico sobre o tempo circundante, demonstrando pleno conhecimento de fatos sociais, artísticos e literários do Brasil. As crônicas de Bandeira, escritas ao sabor de circunstâncias variadas, tornam-se um valioso repositório para que se avaliem suas concepções sobre o seu tempo, além de contribuírem para delinear as linhas gerais de sua arte poética.

2 MANUEL BANDEIRA E O MODERNISMO

O intercâmbio epistolar entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade ultrapassa as fronteiras da amizade, tornando-se um documento de vital importância para o conhecimento da cultura brasileira, principalmente para a literatura. A correspondência desses dois vultos do Modernismo recolhe um intenso diálogo, que discute ideias e análises em torno de produção literária, artes plásticas e música. Marcos Moraes afirma que a publicação dessa coleção de cartas “representa com muita força, um tempo recuperado” (MORAES, 2001, p.12). É possível perceber como esse diálogo epistolar possibilita a compreensão de conceitos discutidos no âmbito do Modernismo brasileiro, de algumas concepções e teorias que ora reafirmavam o movimento, ora provocavam polêmicas e rupturas entre seus participantes. Desta forma, a leitura das missivas trocadas entre Bandeira e Mário possibilita-nos apreender a movimentação nos bastidores da vida artística do período inicial do Modernismo.

Levando-se em conta que essas correspondências tornaram-se importantes documentos para a conservação da memória da sociedade das primeiras décadas do século XX, necessário se faz, nesta parte de nossos estudos, destacarmos alguns aspectos, abordados nessas cartas, que se relacionam com a formação da estética modernista. Podemos ainda, fazendo uma leitura cruzada, detectar a forma como o Manuel Bandeira-cronista registra, em seus textos jornalísticos, a vida literária de um período por ele testemunhado atentamente: as décadas de 1920 a 1930. Tanto a correspondência quanto a colaboração na imprensa se constituem como uma “experiência de escrita, um laboratório que acaba se relacionando também com a poesia do autor” (GUIMARÃES apud BANDEIRA, 2008, p.426). A partir da revelação das ideias, das descobertas, conquistas e frustrações de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, podemos diagnosticar a participação de cada um deles no movimento modernista. No entanto, torna-se relevante para nossa proposta darmos ênfase à atuação de Manuel Bandeira nesse contexto cultural.

Mário de Andrade (1893-1945), nascido e falecido em São Paulo, cidade pela qual era apaixonado, diplomou-se no Conservatório Dramático e Musical, onde lecionou História da Música. Ao longo de sua trajetória literária, Mário escreveu para diversos jornais e revistas, trabalhou como funcionário público, fundou museus, bibliotecas e discotecas. Foi um dos mais importantes organizadores da Semana de Arte Moderna, e o principal líder do movimento modernista. Dotado de um refinado espírito crítico, atuou em quase todos os campos da cultura, e politicamente militou pela democracia, posicionando-se contra as desigualdades sociais. Marcado pelo sentido de missão e de amor aos homens, Mário

defendeu as primeiras teorias modernistas, principalmente a criação de uma língua literária brasileira, assunto a que retornaremos mais adiante.

Manuel Bandeira nasceu no Recife, em 1886. Em 1890, veio para o Rio de Janeiro e depois, em 1903, mudou-se para São Paulo, onde começou o curso de engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica. Interrompeu os estudos devido à tuberculose, que o acometeu abrupta e fortemente, e o levou a internar-se num sanatório suíço, onde conviveu com alguns poetas simbolistas. De volta ao Rio de Janeiro, foi por intermédio de seu amigo e vizinho Ribeiro Couto que Manuel Bandeira tomou contato com a nova geração de 22; e, no âmbito dessa geração, é inegável a influência que nosso poeta recebeu das ideias de Mário de Andrade, com quem manteve uma duradoura amizade, fortalecida através da assídua correspondência. Foi também por intermédio de Mário de Andrade que se deu a colaboração de Manuel Bandeira em diversos periódicos de São Paulo. A partir dessa aproximação, Bandeira foi sendo apresentado ao grupo dos artistas modernos do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre os quais reinava o entusiasmo e a irreverência.

2.1 A participação de Manuel Bandeira no período inicial do movimento modernista

Mesmo não tendo participado da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, Manuel Bandeira foi aclamado por Mário de Andrade como o “São João Batista dos modernistas”, embora o poeta pernambucano não se considerasse um modernista ortodoxo. O poeta de *Carnaval* foi moderno, por inaugurar um estilo de poesia mais livre e por adotar alguns procedimentos da nova estética (o verso livre, o poema-piada, a linguagem informal), mas nunca abandonou por completo o lirismo que o caracterizou, visto que muitos de seus poemas são expressões líricas de momentos da vida. No poema “Poética”, de *Libertinagem*, o poeta procura abandonar as influências parnasiano-simbolistas, buscando a liberdade de um ritmo novo: “– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (BANDEIRA, 1993, p. 129).

É importante observar que Manuel Bandeira – devido, entre outros aspectos, às tendências passadistas que se mantiveram em sua poesia – não pode ser considerado um ardente defensor do movimento modernista. Em 1919, com a publicação de *Carnaval*, Bandeira já se mostrava um precursor da linha renovadora, por praticar certas liberdades da nova estética. No entanto, nas palavras do próprio Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, seu fazer poético não resultou de nenhuma intenção modernista. Sua poesia despojada inspirou-se, entre outras fontes, em elementos do cotidiano mais humilde, os quais foram recolhidos, por exemplo, da observação do ambiente de pobreza do morro do Curvelo,

local em que residiu de 1920 a 1933, depois do falecimento de seu pai, e onde ele compôs os livros de versos *Ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e grande parte de *Estrela da Manhã*. Também no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira afirma que a raiz de sua poesia nasce nas impressões poéticas da infância, principalmente no convívio com o pai, que lhe apresentava “versos de toda sorte”. Na companhia paterna Bandeira ia absorvendo a ideia de que “a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1984, p.19). Assim, no *Itinerário*, o poeta – ao fazer um balanço de sua formação literária – procura enfatizar a influência exercida pelo pai, que era “um grande improvisador de *nonsense* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor” (BANDEIRA, 1984, p.19).

Ainda na perspectiva de Manuel Bandeira, sua colaboração com a geração de 22 – aproximadamente dez anos mais nova que ele – fez-se com restrições, como se lê no *Itinerário de Pasárgada*: “foi assim que me vi associado a uma geração que, em verdade, não era a minha” (BANDEIRA, 1984, p.70). A princípio, o poeta pernambucano sentia-se incomodado com as novidades modernistas, mas depois vai se sentindo calcificado em sua maneira de ver e sentir. A propósito, em um estudo sobre a atividade literária de Manuel Bandeira, Fábio Lucas comenta a motivação modernista e a importante contribuição do nosso poeta para a poesia brasileira:

O poeta foi-se recolhendo cada vez mais à simplicidade, ao coloquial e mesmo ao prosaísmo, retirando da poesia oficial sua retórica retumbante, sua marca elitista e sua dicção anacrônica. Misturava intimismo e penumbrismo a um jeito cortesmente irônico de busca do efeito. E teve momentos de deslumbrante invenção, mesmo na perspectiva de poeta “menor”.

Poeta da inspiração, deixava levar-se pelos apelos sentimentais do espírito e confessa ter-se dado mal nas tentativas de racionalização do seu fazer poético (LUCAS apud LOPES, 1987, p. 6).

Quanto à sua ausência na polêmica Semana de 22, Manuel Bandeira, no *Itinerário*, oferece uma explicação para a sua atitude: não participou da Semana de Arte Moderna porque nunca atacara publicamente os mestres parnasianos e simbolistas e nem repudiara o soneto e os versos metrificados e rimados. Na avaliação de Bandeira, o seu temperamento melancólico e o vínculo com o passado imediato não combinavam com o espírito alegre dos modernistas, os quais condenavam tanto o purismo acadêmico quanto o lirismo e a linguagem convencionais.

Dos escritores modernistas, o poeta de *A cinza das horas* foi aquele que melhor soube conjugar tradição e ruptura. Em carta de 03 de janeiro de 1925, Bandeira revela a Mário o seu desconhecimento do Modernismo:

Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire. Mas chegado lá não entrei. Fiquei sapeando de fora. (...) Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.175).

Com efeito, o poeta de *Carnaval* nunca se mostrou em conflito com a poesia simbolista e, muitas vezes, exerceu o papel de mediação entre a tradição literária e a arte de tendência inovadora do movimento modernista, voltando-se, por vezes, para o passado recente de parnasianos e simbolistas, sem a fúria iconoclasta dos primeiros modernistas. Em carta a Mário, de 20 de novembro de 1924, Bandeira protesta:

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 apud MORAES, 2001, p.151).

De fato, não se pode conceber o poeta de *Libertinagem* preso a uma ou outra estética, visto que ele conseguiu trilhar um caminho próprio, inconfundível, por meio da apropriação ou contestação de muitas influências literárias. Bandeira pertencia ao passado imediato, pois sua formação provinha do parnasianismo e do simbolismo penumbrista, este último marcado pelo sentimento de decadência do período de transição das primeiras décadas do século XX. Sendo um grande conhecedor da arte poética, sua poesia está na harmonia entre extremos, não ficando presa a parâmetros determinados. Assim, a variedade de seus poemas é enriquecida pelo contato com tendências distintas, ao longo de sua trajetória poética. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira comenta que as influências literárias recebidas nos anos de sua formação “foram sucessivas, não simultâneas” (BANDEIRA, 1984, p.35). Além da influência exercida pelas pessoas do seu contato familiar, segundo o autobiógrafo, suas experiências poéticas foram muitas, tendo ocorrido, por exemplo: uma fase de Sully Prudhomme, de quem herdou a “vontade de estudar a prosódia poética francesa” (BANDEIRA, 1984, p.35); a fase de Guillaume Apollinaire, a primeira revelação da nova poesia; de Raimundo Correia, o poema em prosa; a leitura de Camões e os seus sonetos. O certo é que, de todos os conhecimentos adquiridos durante sua existência, Manuel Bandeira apresenta-nos uma poesia híbrida, passando por elementos penumbristas e crepusculares dos poetas finisseculares, a utilização do soneto, as inovações concretistas, os versos de circunstância, entre outros aspectos.

Manuel Bandeira, desde pequeno, esteve em contato com a linguagem coloquial. Em seu texto autobiográfico, o poeta comenta: “Nunca brinquei com os moleques da rua, mas impregnei-me a fundo do realismo da gente do povo” (BANDEIRA, 1984, p.22) Acrescenta ainda que o contato com a fala popular contrabalançava a sua formação clássica do Externato do Ginásio Nacional, hoje Pedro II. Numa crônica de 1930, em que comenta a morte de Silva Ramos, um antigo professor do Colégio Pedro II, Manuel Bandeira fala da influência desse grande mestre na sua formação clássica da língua portuguesa: “no português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancionários” (BANDEIRA, 2006, p.116, “Presente!”).

No diálogo epistolar com Mário de Andrade, percebemos um certo estranhamento de Manuel Bandeira em relação às inovações modernistas, defendidas fervorosamente pelo amigo paulista. Em carta de 03 de outubro de 1922, comenta o “desvairismo gongórico” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.69) que o exasperou na primeira leitura de alguns poemas de *Paulicéia Desvairada*, os muitos exageros coloridos que não pareciam bastante consistentes para serem aceitos de imediato. Bandeira diz sentir-se chocado com as rimas e os muitos ecos interiores dos poemas de Mário. Depois, confessa a Mário: “Não sei se por aí você perceberá o que sinto e o que não sinto nos seus poemas. A verdade é que, embora os modernos sejam os poetas que mais ou talvez que só me interessem, eu reconheço que fiquei para trás” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.70). Todavia, em 1931, no artigo “Mário de Andrade”, Bandeira refaz sua avaliação crítica de *Pauliceia desvairada*, explicando o estranhamento inicial e mostrando a evolução literária e moral do amigo:

O meu primeiro contacto com o poeta de *Pauliceia desvairada* declanchou em mim um movimento de repulsão: achei detestável o seu primeiro livro (*Há uma gota de sangue em cada poema*). Somente achando aquela poesia ruim, notei que era um ruim muito diverso dos outros ruins: era um ruim esquisito. Mas tive esperança. É que já tinha tido a decepção de outros ruins esquisitos. *Pauliceia desvairada* veio mostrar que daquela vez eu me enganara. Aquele ruim esquisito era do legítimo, isto é, significava uma força e um talento ainda nos limbos do desconforme. *Remate dos males*, o livro aparecido agora, é o termo da lenta evolução de Mário de Andrade (evolução que não é só na literatura, senão moral também) no sentido de compor em formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças, às vezes tão desencontradas, daquele ruim esquisito (BANDEIRA, 2006, p.135).

Apesar das divergências de gosto e opinião, das rivalidades, o movimento modernista conseguiu aglutinar, na sua fase inicial, personalidades artísticas muito distintas. O grupo de 22, fazendo barulho, levantando polêmicas, numa atmosfera de irreverência e alegria, pretendia redescobrir o Brasil com o apagamento do antigo. Mesmo integrado ao grupo,

Manuel Bandeira relutou em aceitar a atitude destruidora do movimento, como ele aponta na crônica “Villa-Lobos”, escrita em 1924 para a revista *Ariel*: “um momento houve em que espíritos muito diversos se uniram no propósito necessário de negar, de arrasar, de destruir. Foi o período da blague dissolvente, da análise que desmontava com um riso mau os mecanismos mais especiosos” (BANDEIRA, 2008, p.41). Certamente, para Bandeira não era preciso apagar o antigo para continuar em frente. Sua proposta diferia de algumas tendências precípuas da primeira fase modernista, pois, como diagnosticou o poeta, em *Apresentação da poesia brasileira* (1946), “encarado no seu conjunto, o modernismo brasileiro caracterizou-se por uma atitude destruidora” (BANDEIRA, 1997, p.461). Já Bandeira, no desejo de não interromper a continuidade com o passado, afirmava na crônica “Um caso à parte”, de 1928, na qual criticava o excesso de alguns jovens do movimento modernista: “precisamos urgentemente voltar à métrica, à rima, à sintaxe lusíada” (BANDEIRA, 2008, p.143). Em outro momento, 1930, na crônica dedicada à crítica do livro de poemas o *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira demonstra sua hostilidade em relação aos excessos modernistas e aponta a necessidade de abandonar alguns de seus clichês. O elogio ao tom da poesia de Schmidt, a qual retomava o fio partido da tradição romântica brasileira, certamente coincidia com as próprias concepções bandeirianas de poesia:

Já estava tardando um poeta que reagisse contra os processos e o estado de espírito da geração modernista. Alguém para quebrar os clichês gastos. É verdade que havia os continuadores de parnasianos e simbolistas. Esses, porém, não reagiam: repetiam apenas. Era preciso um poeta que tivesse passado pela experiência moderna, que a tivesse assimilado e, portanto, embora diferenciando-se dela, afastando-se dela, soubesse aproveitar-lhe as lições. É o que entre nós se dá agora pela primeira vez com a afirmação poética de Augusto Frederico Schmidt (BANDEIRA, 2006, p.127, “Augusto Frederico Schmidt”).

É verdade que, em 1924, o próprio Mário de Andrade já apontava a diferença entre ser moderno – como Manuel Bandeira, que não se preocupava em propagar novidades que não eram dele – e modernista – como aqueles que queriam fundar a escola da irreverência, da alegria e da blague. Fazendo essa distinção, o poeta de *Paulicéia Desvairada* faz uma autoanálise na carta de 29 de dezembro de 1924, destinada a Bandeira:

fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista. (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.169).

Muitas são as cartas nas quais o poeta pernambucano contesta a postura iconoclasta da geração do período inicial do Modernismo. Bandeira censurava os autores que, numa atitude

destrutiva, radical e agressiva, uniam-se na crítica ao passado e na condenação aos mestres da poesia parnasiana e simbolista, e que se diziam originais a todo o custo. Bandeira aponta alguns modernistas que propunham tantas “inovações”, mas que, de certa forma, eram influenciados por outros escritores. “Deixemos de parolagem. Nós não inventamos nada. Isso de falar de Europa decadente e esgotada é pretensão muito besta” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.238), disse Bandeira a Mário quando comentava a técnica de Blaise Cendrars, adotada por Oswald de Andrade nos poemas de *Pau-Brasil*. Na carta seguinte, de 19 de setembro de 1925, Bandeira explicou a Mário a observação feita à técnica poética de Oswald e de Sérgio Milliet:

Nem o Oswald nem Sérgio tão pouco faziam nada assim. A técnica de ambos foi tirada de Cendrars: é inegável – e para isso estou pronto a bancar o crítico documentado com datas, esbarrando apenas numa “palavra de honra que não conhecia” (em que aliás eu não acreditaria!). Sem dúvida isso não tem importância, pois a técnica é admirável, tem caráter clássico e serviu maravilhosamente às necessidades de expressão do Oswald. Se falei nisso (e falei a ele com a franqueza que a gente tem a coragem e o gosto de usar com as pessoas que sinceramente admira – com os outros se tem pena, não é?) foi porque me aporrinha essa coisa de bancar o inovador em cima da gente. As únicas coisas que não se parecem com os poemas europeus na poesia brasileira de agora são o “Noturno”, “Tarde, te quero bem” e outras coisas suas, ainda que precisa-se dizer que você não faria nunca se não fossem os europeus. Você é profundamente original, pessoal, brasileiro, e barra-fúndico, mas a tudo isso chegou por uma seriíssima, atormentadíssima, dolorosíssima e sublimemíssima cultura europeia modernista (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.241).

Não estamos, nesta parte de nossos estudos, criticando a postura dos modernistas da Semana, pois reconhecemos o grande valor que este movimento teve para a cultura do país. Ressaltamos, aqui, o fato de que, se existiu uma unidade na destruição dos mitos e imagens do passado, no que se referiu à criação, isto é, aos caminhos por que deveria passar a nova estética, não havia qualquer unidade; o que ocorria era uma busca incessante de novos modelos, com pouca coisa em comum: o nacionalismo e a busca da originalidade, com o forte desejo de ser diferente. No estudo *Apresentação da poesia brasileira*, publicado em 1946, Manuel Bandeira define assim o movimento: “a princípio mais destrutivo e bem caracterizado pelas novidades de forma, assumiu mais tarde cor acentuadamente nacional, buscando interpretar artisticamente o presente e o passado brasileiro, sem esquecer o elemento negro entrado em nossa formação” (BANDEIRA, 1997, p.436).

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. No entanto, é inegável que uma das importantes contribuições do nosso poeta para o movimento modernista

foi a de trazer “para a poesia nacional os primeiros momentos de certa liberdade formal e vocabular, rompendo velhos tabus linguísticos e preconceitos verbais” (LUCAS apud LOPES, 1987, p.7).

O movimento modernista reuniu, portanto, um conjunto de diversas tendências, uma junção de festa com rigor de pesquisa, de destruição com construção de valores, de individualismo e consciência social, de ruptura e tradicionalismo. Essa variedade de elementos se dá, como afirma Manuel Bandeira em *Apresentação da poesia brasileira*, porque “o caráter individualista da geração, as idiossincrasias de cada um não consentiram jamais o enquadramento dentro da estética dos manifestos, mesmo da parte dos companheiros de grupo, unidos mais pelo que não queriam do que pelo que queriam” (BANDEIRA, 1997, p.450).

Daí o caráter anárquico da primeira fase modernista e seu forte sentido destruidor. Quanto aos vários desentendimentos do grupo de artistas modernos e modernistas, devido ao confronto dos espíritos independentes de cada um deles, Manuel Bandeira, indignado, ressalta em carta a Mário, escrita em 1926: “O que atrapalha tudo é essa história de modernismo. Que coisa pau! Parece uma putinha intrigante que apareceu pra desunir os amigos. Ninguém sabe definir essa merda, que todo o mundo quer ser! Isso sempre me aporrinhou. Não tem a menor importância ser modernista! Vamos acabar com isso?” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.327). O pensamento que circulava no Brasil no início da década, algo em desacordo com a proposta de modernidade de Bandeira, defendia as manifestações originais e autônomas, rompendo mais radicalmente com as perspectivas acadêmicas e tradicionais.

Apesar da riqueza e da variedade de propostas com que os escritores buscavam renovar a literatura, havia uma espécie de consenso de que a base estética de toda a arte era o entusiasmo e a alegria. O principal divulgador da estética da alegria foi Graça Aranha, cuja *Estética da Vida* tornou-se uma profissão de fé de entusiasmo. O poeta de *Cinza das horas* repudiava a ideia de Graça Aranha assumir a posição de chefe do movimento modernista no Brasil. Na crônica “Ah, Juju!”, de 10 de maio de 1930, publicada no *Diário Nacional*, Bandeira explica como se deu a entrada do autor do *Espírito Moderno* no início do Modernismo: “Ele voltou da Europa com a sua filosofia e encontrando a mocidade brasileira em grande alvoroço de renovação, simpatizou com ela, aproximou-se dela com o fim nobilíssimo de orientá-la no sentido de suas ideias” (BANDEIRA, 2008, p.335). Depois, em 31 de janeiro de 1931, na crônica necrológica “Graça Aranha”, publicada naquele mesmo jornal, Manuel Bandeira esclarece que nunca fez parte do grupo de amigos e discípulos do autor de *Canaã* e declara seu antagonismo ao espírito de alegria propagado por Graça Aranha.

Esse entusiasmo não só me deixava frio como suscitava mesmo a vontade de contrariar o professor de entusiasmo, o que não tinha a menor importância, porque ele era um grande escritor e eu apenas o mais tísico dos poetas líricos. Só uma vez o seu entusiasmo me contagiou e foi no famoso dia da Academia. Me entusiasmei sem razão nenhuma, porque o dia da Academia foi afinal um despropósito e o gesto de Graça Aranha, parecendo que era a consolidação do movimento modernista, foi na realidade o começo da desagregação do modernismo como movimento coletivo (BANDEIRA, 2006, p.120-1).

Mas, se o modernismo em sua fase inicial pode ser pensado como a estética do entusiasmo e da vida, como se delimita a evolução da poesia de Bandeira, a partir de então, em relação ao fundo melancólico das perdas e da morte? Respondendo a esta indagação, podemos constatar que o poeta continua com uma visão profundamente poética em relação aos fatos da vida, não obstante sua opção estética pela simplicidade e pelo despojamento, passando a cantar e a dialogar com a realidade cotidiana, a qual transforma em objeto poético.

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. Assim, se poderia dizer com Antônio Candido e Gilda de Mello e Souza, na introdução da *Estrela da vida inteira*, que

(...) veremos, na sua poesia madura [referindo-se a Bandeira], o cotidiano tratado com um relevo que sublima a sua verdade simbólica e, inversamente, o mistério tratado com uma familiaridade minuciosa e objetiva que o aproxima da sensibilidade cotidiana –, porque o poeta conquistou a posição-chave que lhe permite compor o espaço poético de maneira a exprimir a realidade do mundo e as suas mais desvairadas projeções (CANDIDO e SOUZA apud BANDEIRA, 1993, p.7).

O próprio Manuel Bandeira se define como poeta lírico, cuja poesia é dirigida pelo subconsciente, pelo jogo das intuições, o que contrasta com a objetividade criativa dos modernistas. “Je suis un poète lyrique!”: é com este verso de uma balada do poeta parnasiano francês Theodore de Banville que o poeta de *A cinza das horas* se autorrepresenta na carta endereçada a Mário em 1925:

Não sei construir, como disse o Martins de Almeida, embora sinta que as minhas coisas sejam muito bem construídas. Mas é que elas se constroem por si em mim ou quando faço poesia o construtor é o meu subconsciente, muito fiscalizado aliás... Vocês fazem o que querem, eu não. Por isso acho que o M. de A. errou dizendo que sou o poeta dos poetas daqui. Poeta (etimologicamente “o que cria”) é o que constrói. Acho que sou mais um lírico do que um poeta. Um lírico por compreensão emotiva patológica, êta! (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.240).

Ao analisar a poesia de Manuel Bandeira, em carta de quatro de outubro de 1925, Mário de Andrade disse ser o poeta de Pasárgada mais lírico que poeta, pois lhe faltava a intenção de poema. Mário também se inclui nessa avaliação e indica que muitos dos seus versos são fragmentos do sensacionismo lírico cotidiano. O autor de *Losángo Cáqui* afirma que a poesia bandeiriana se ressentia por faltar a intenção de fazer poema, mas que ganha relevo por causa da suavidade e naturalidade:

Você é mais lírico que poeta nesse sentido em que a construção de você é puramente organizada dentro da própria sensação e não por meio duma reação intelectual reflexiva sobre a matéria lírica a empregar e conclusiva quanto à separação da matéria lírica empregada, das sensações permanentes da vida, anteriores e posteriores do momento lírico que você fixa no poema.

[...]

Em você o lirismo ultrapassa de muito a riqueza, a faculdade de construção (intelectual). Não de construção de versos em si, porém de construção do poema, isto é, duma coisa que deve ser fechada, que tem princípio, meio e fim! Esse, aliás, é um dos problemas que mais me tem preocupado desde os tempos de *Losango Cáqui*. Muitos de nossos poemas são fragmentos do sensacionismo lírico cotidiano, fragmentos completos em si, é lógico, fragmentos que não têm nada que ver com o sensacionismo anterior ao de que eles derivam, nem com o posterior, mas porém não deixam de ter essa essência fragmentária que você raramente encontrará na poesia anterior ao simbolismo (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.242).

Anos depois, Mário de Andrade sinalizou que a trajetória da poesia bandeiriana particularizou-se por um individualismo cada vez mais contundente e, na carta de julho de 1928, endereçada ao poeta pernambucano, ele opina sobre “Namorados”, poema que posteriormente passou a pertencer a *Libertinagem*:

É ótimo e é das coisas mais Manuel-Bandeira deste mundo. Estou aliás me lembrando disso: você um tempo andou querendo saber o que era Manuel Bandeira nas *Poesias*, se lembra? Tinha muita coisa, porém agora o que você faz é só Manuel Bandeira. As coisas ainda não em livro de você, sobretudo as últimas, são absolutamente sem possibilidade de referência. Você em poesia nasceu vestido pra inverno lapão. Foi tirando as roupas aos poucos. Hoje você é o poeta nu (ANDRADE apud MORAES, 2001, p. 398).

Diante do exposto nesta etapa do trabalho, constata-se que a revolução poética desencadeada por Manuel Bandeira ocorreu com a comunhão do antigo com o novo, o que nos faz lembrar a célebre frase de Chesterton, citada por Ivan Junqueira em *Testamento de Pasárgada*, declarando que o “progresso humano poderia ser comparado à marcha de um gigante cujos olhos estivessem dirigidos para frente e os pés voltados para trás” (JUNQUEIRA, 2003, p.91).

2.2 O engajamento de Manuel Bandeira no ideário estético do Modernismo

Dando continuidade ao itinerário de Manuel Bandeira no decorrer do movimento modernista, precisamos retornar a alguns aspectos e depois prosseguir. Neste subcapítulo, comentaremos mais a adesão do que a aversão do poeta aos ideais defendidos pelos artistas renovadores. Observaremos como Manuel Bandeira, mesmo com restrições, foi sendo influenciado pelos ideais modernistas, incorporando-os em sua poesia ou defendendo-os nas crônicas e nas cartas.

Após a apresentação de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, em 1921, na residência de Ronald Carvalho, no Rio de Janeiro, inicia-se, por iniciativa do poeta de Pasárgada, a troca de correspondência entre eles. É importante refletir sobre como se comportam esses dois poetas, já conhecidos no meio literário – mas não ainda consagrados, como o seriam mais tarde – no período inicial da amizade epistolar.

Na primeira carta enviada a Mário, escrita em 25 de maio de 1922, percebemos um Manuel Bandeira decidido e ciente do objetivo do seu contato – a possibilidade de intercâmbio literário –, numa apresentação clara e direta: “há muito tempo estou para lhe escrever, exigindo a publicação imediata de seus poemas: tinha saudades cruéis do ‘Oratório’. Mas ignorava o seu endereço” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.59). Após receber, em um encontro com Sérgio Buarque de Holanda, notícias de Mário, Bandeira tratou logo de lhe escrever, mas para se ambientar comprou a revista *Klaxon* – mensário de arte moderna, editado na cidade de São Paulo –, em que leu alguns poemas do poeta paulista. Envia, junto à carta, alguns exemplares do *Carnaval* a serem distribuídos entre “pessoas de mau gosto e boa inteligência” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.60), incluindo um exemplar autografado para o seu correspondente; termina a carta desejando-lhe prosperidade e afirmando uma admiração afetuosa. O teor desta primeira carta já denuncia o interesse de Manuel Bandeira por uma amizade baseada na troca de informações literárias, como se estivesse apresentando a Mário um contrato que os dois assinariam, visando a um intercâmbio cultural baseado no sentimento de igualdade e fraternidade.

Em resposta a essa primeira carta, Mário de Andrade afirma que a admiração que tinha pelo autor de “Os sapos” aumentou após a leitura de *Carnaval*, tendo considerado magníficos os versos livres empregados por Manuel Bandeira. Mário sensibiliza-se com o interesse de Bandeira pelo movimento modernista, afirmando-lhe: “Fostes o primeiro dos amigos do Rio a nos demonstrar alguma simpatia. Por que esse afastamento? Será possível que em literatura se

perpetuem as rivalidades de futebol! Manuel Bandeira, obrigado” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.62).

Inicia-se, então, uma amizade epistolar baseada na troca fecunda de experiências literárias de duas figuras de proa do modernismo brasileiro. A correspondência adquiriu relevo na produção intelectual de Manuel Bandeira, pois as cartas são consideradas importantes documentos ao registrar “estratégias de divulgação da arte moderna, dissensões nos grupos, comentários em torno da produção literária, exposições de artes plásticas e apresentações musicais, no calor da hora” (MORAES, 2001, p.14).

Manuel Bandeira considerava o amigo Mário “uma figura dominadora em nossas letras; de uma inteligência e de uma cultura magistrais” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.74). Mário de Andrade, por sua vez, em diversas cartas, deixa clara a estima e a admiração que tinha pelo companheiro Manu: “Eu considero você meu maior amigo, o Amigo, o que eu queria ter a meu lado na hora da minha morte que como você sabe deve ser uma hora em que a gente não tem tempo pra desperdiçar” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.262).

Mas como se deu o engajamento de Manuel Bandeira no movimento de 22, a partir do início do contato com Mário de Andrade e com vários outros intelectuais do Modernismo? E qual a posição de Bandeira em face do Modernismo? Sabemos que o nosso poeta não pode ser considerado modernista no mesmo sentido que Oswald de Andrade e Mário de Andrade, tão radicais e combativos na fase inicial do movimento. No entanto, com sua consciência crítica e sua larga formação, ele trouxe importantes contribuições para o projeto literário do século XX. Tentaremos continuar traçando o itinerário do poeta de Pasárgada no movimento modernista, utilizando os escritos que ele produziu, repensando os decênios de 1920 e 1930 e demonstrando o seu ponto de vista em relação à nova estética.

A princípio, Bandeira afirmou que, quando publicou *Carnaval* (1919), ignorava o movimento moderno, tendo ficado “sapateando de fora” (BANDEIRA apud MORAES 2001, p.175). Mas, pouco a pouco, o poeta se vê filiado ao grupo de intelectuais que desejavam imprimir à arte um significado novo e consistente, e vai sendo contagiado por esse espírito moderno. Desta forma, mesmo não se sujeitando de modo subserviente aos novos padrões estéticos, passa a divulgar e defender algumas das novidades modernistas, impondo-se sempre seguro tanto na sua defesa calorosa quanto nos momentos em que contestava os excessos modernistas.

Torna-se, assim, importante fazer uma leitura dos escritos jornalísticos e epistolográficos de Manuel Bandeira, enxergando-os como uma chave para o entendimento de uma boa parte da literatura produzida no Brasil durante as décadas de 1920 e 30. Encontra-se

registrada, nos escritos da elite letrada brasileira – de que Manuel Bandeira e Mário de Andrade faziam parte –, a agitação cultural e literária que se processava no Brasil nesse período. No diálogo epistolar de Bandeira e Mário, percebemos dois missivistas ávidos por discutirem as renovações artísticas e debater os problemas literários de seu tempo.

Diante do exposto, trilhando, pacientemente, o caminho da carta e de alguns textos jornalísticos de Manuel Bandeira, vamos sugerir reflexões sobre alguns problemas que compuseram o universo estético e ideológico dos dois poetas.

Percebemos que, no artigo “Mário de Andrade”, publicado em outubro de 1922 em *Árvore Nova – Revista do movimento cultural brasileiro* nº 3, Rio de Janeiro – Manuel Bandeira apresenta o movimento modernista dando-nos a sensação de que ele o comenta como se estivesse do lado de fora, ainda muito retraído, observando e advogando em favor do grupo paulista.

Esse corajoso movimento que alastrou toda a Europa e agora suscita em São Paulo um grupo de artistas como Brecheret, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Rubens de Moraes, Sérgio Buarque e tantos outros (leiam a *Klaxon!*) não é uma mistificação efêmera, mas a integração definitiva na consciência artística de uma porção de cousas que antes oscilavam pesadamente nos limbos do instinto. E que alegria ver refletido na arte o momento que vivemos! (BANDEIRA, 2008, p.27).

O poeta de *A cinza das horas* faz, nesse texto, a apresentação do livro *Pauliceia desvairada*, recém-publicado, assumindo a postura de divulgador da corrente artística do século XX e dos artistas envolvidos no movimento modernista. Além de prevenir que, para muitas pessoas, a arte moderna não passava de mistificação, Manuel Bandeira alerta seu público, principalmente os passadistas, que o novo livro de Mário de Andrade poderia “escandalizar o meio literário carioca assim, como inédito, já havia suscitado a indignação da pauliceia convencional” (BANDEIRA, 2008, p.23). Abrimos um parêntese para comentar o apreço intelectual e afetivo demonstrado por Manuel Bandeira pelas obras e pelo fazer poético do poeta amigo. Percebemos um Manuel assumindo a postura paternalista de protetor de Mário de Andrade e sua obra, escrevendo artigos que divulgavam suas inovações literárias e buscando a empatia de seus futuros leitores, como se lê na carta de 16 de dezembro de 1925, na qual o poeta pernambucano comenta o artigo que escreveu em 1927, divulgando *Amar, verbo intransitivo*: “escrevi sobre o *Amar*. Não fiz crítica: falei do romance, de você, me estendendo mais sobre a questão da linguagem, pra preparar os seus futuros leitores” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.344).

Voltando ao artigo “Mário de Andrade”, nele, Bandeira também demonstra o cuidado em desfazer a imagem de estranhamento com que Mário é recebido pela crítica, advertindo:

“Dirão uns que este poeta é um louco. Os que já cheiraram Cocteau e outros modernos dá-lo-ão de plagiário de franceses ‘futuristas, dadaístas, cubistas e outras bobagens em ista’” (BANDEIRA, 2008, p.23). Além dessa atitude, Bandeira prepara os leitores – “os espíritos de boa vontade” – para os desvairismos de Mário, escritor que propunha uma poética nos moldes das vanguardas europeias, servindo-se de palavras soltas, de frases soltas e desconexas, como lhe ditava o inconsciente.

A Pauliceia desvairada não é um livro que tenha sido composto na intenção de ser moderno. Nem mesmo na sujeição de qualquer sistema técnico. São poemas impressionistas, intuitivistas, desvairistas. Numa grande comoção de ternura e sarcasmo, o poeta cantou, chorou, riu e berrou, como confessa no “Prefácio interessantíssimo”. Em suma – viveu os seus poemas. A diferença dos poetas modernos é que eles amam e confessam amar a sua época, com os aeroplanos, os automóveis, o cinema, o asfalto – tudo aquilo enfim que para os falsos poetas é banal e prosaico. A vulgaridade e o prosaísmo são outra coisa (BANDEIRA, 2008, p.25-6).

Na intenção de promover a atualização da consciência artística nacional, os escritores e artistas, principalmente os da primeira geração, assumiram a árdua tarefa de propagar os ideais modernos pelos quais lutavam. Para isso, intensificaram o diálogo epistolar, criaram revistas e manifestos e se posicionaram em seus artigos e crônicas, que circulavam nos diversos periódicos. Na epistolografia, os escritores modernistas suscitavam indagações sem fim, pois através das cartas circulavam sugestões bibliográficas, opiniões estéticas, aliciamento de ideias, divulgação da arte que produziam, entre outros aspectos. E, deste modo, os interlocutores exerciam uma enorme influência entre os seus pares. Portanto, as missivas trocadas por eles servem como testemunho da postura de cada um dentro do contexto literário ao qual pertenciam. Da mesma forma, a dimensão literária se alargou quando os escritores ligados ao Modernismo passaram a escrever em jornais para difundir as inovações modernistas. É como se os defensores da nova estética, querendo dar uma repercussão coletiva ao movimento, plantassem suas raízes e as fizessem germinar nos bastidores das cartas destinadas ao grupo de amigos. Em seguida transplantavam-nas ao público, através dos artigos e das crônicas apresentadas nas revistas literárias e nos jornais. Além disso, a própria obra servia como meio de fertilização das novas ideias, como vemos no “Prefácio interessantíssimo”, texto no qual o poeta de *Pauliceia desvairada* expõe a plataforma teórica de sua arte poética.

Segundo Marco Antonio de Moraes, “para o artista moderno, a obra acabada ainda não é o ponto final do percurso criativo. Emerge da obra pronta a vontade do artista de compreender os mecanismos da criação e os valores estéticos dela” (MORAES, 2001, p.22). Dessa consciência vem o hábito dos modernistas de propagar a estética renovadora em seus

artigos, em seus manifestos, em sua correspondência e em sua própria obra. Por exemplo, na carta de outubro de 1922, Mário de Andrade comenta com Bandeira sua intenção de publicar “um rápido estudo sobre a poesia modernista: *A escrava que não era Isaura*. Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.73).

Como o período inicial do movimento modernista foi muito polêmico e propôs mudanças muito bruscas, foram constantes as tentativas de definição das inovações estéticas. Entre outros aspectos, a proposta do movimento despertava o desejo de pesquisa e de atualização e um profundo questionamento sobre o nacionalismo. No artigo “O movimento modernista”, escrito na década de 40, Mário de Andrade aponta três princípios fundamentais que caracterizaram a consciência coletiva do movimento modernista: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1978, p.266).

Portanto, o ideário dos primeiros escritores modernistas, no século XX brasileiro, almejava um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional, no intuito de configurar o Brasil como nação, redescobindo o passado e a tradição, além de confrontá-los com novas propostas de criação artística. Seria a construção nacional, na tentativa de apreender elementos que representassem a realidade nacional em todas as artes brasileiras, elevando-as para a civilização universal. Com esse objetivo, Mário de Andrade, numa carta de julho de 1925, explica a Manuel Bandeira: “Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixe de reconhecê-la, admirá-la, amá-la porém pra destruir a europeização do brasileiro educado” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.222).

Em carta anterior, também de 1925, Mário de Andrade comenta com Bandeira que é preciso começar o trabalho de abasileiramento do Brasil, pois “só sendo brasileiro que nos universalizaremos” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.218). Segundo a concepção de nacionalismo do autor de *Macunaíma*, o Brasil, para ser civilizado artisticamente, precisava ser abasileirado nas artes: “só sendo brasileiros isto é adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.218). Na carta-resposta, Bandeira comenta sobre a necessidade de os modernistas não fugirem das influências recíprocas, para que houvesse maior fixação das propostas da nova consciência brasileira: “Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos para firmar cada vez

mais essa característica racial que já é patente e bem definida (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.219).

É visível a influência da nova estética sobre Manuel Bandeira, no período que se estende de 1922 a 1930, assim como também é notável a contribuição do poeta para espanar a literatura do seu tempo. Percebe-se o entrosamento de Bandeira com alguns intelectuais paulistas, principalmente Mário de Andrade, em quem ele depositou grande amizade, baseada nas afinidades eletivas de inteligência. Em carta de 31 de maio de 1923, o poeta pernambucano afirma ser cauteloso e arredo no perigoso mundo das letras e das artes, mas expressa a irrestrita admiração e confiança no amigo paulista:

Ora, desde aquela noite em que nos avistamos em casa do Ronald, tive fé em ti como cabeça e como coração. Tu és já uma esplêndida realidade para mim. Mas que direi das esperanças que me inspiras? Porque és esta coisa extraordinária no Brasil: um poeta com grande força intuitiva, com sólida cultura e com alta moralidade. Tens aquela profundidade de sentimento que faltou a todos os nossos poetas, salvo talvez Cruz e Souza. É entre nós o único temperamento integralmente e harmoniosamente moderno. Todos nós outros somos mais ou menos adesistas; assimilamos o pensamento e a técnica moderna, e artistas que sobretudo somos, demos à nossa arte mais essa maneira de ser. Tu, não. O verso livre moderno é o teu único instrumento de expressão como poeta. Terias certamente falhado, se tivesses nascido na geração de Bilac. Creio firmemente que estás vivendo a época da tua alma. Eis porque deposito tanta fé em ti. (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.94).

Embora os artistas da época “de guerra” do Modernismo buscassem o ineditismo e as inovações artísticas, Mário de Andrade, por sua vez, não temia confessar que, conscientemente, também era influenciado por seus pares:

Não tenho a mínima intenção de negar a influência que vocês todos os escolhidos tem sobre mim, você, o Osvaldo (de quem tirei claramente a decisiva vontade de abraçar construtivamente a minha dicção, coisa latente, porém não afetiva, no prefácio de *Pauliceia*, e nas “Crônicas de Malazarte”), o Ronald e o Guilherme. Infelizmente esta opinião de você e minha não é a dos outros. Gui deve ter sofrido com a sua franqueza a respeito da minha influência ou da minha aparência na poesia brasileira, Osvaldo tendo que empregar um *pra* num verso diante de mim mesmo confessou que não queria empregar o meu (?) *pra* (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.220-1).

O autor de *Paulicéia desvairada*, no “Prefácio interessantíssimo”, comentando sobre a proposta artístico-literária que estava sendo elaborada por ele, sugere-nos a necessidade imperativa de clamar por um brado coletivo, como forma de encorajar novos adeptos para os novos ideais literários. As observações apontadas pelo poeta nesse prefácio funcionam como uma espécie de referência estética para os propósitos renovadores, defendidos por Mário de Andrade.

Canto da minha maneira. Que me importa si me
não entendam? Não tenho forças bastantes

para me universalizar? Paciência. Com o vário
 alaúde que construí, me parto por essa selva
 selvagem da cidade. Como o homem primitivo
 cantarei a princípio só. Mas canto é agente
 simpático: faz renascer na alma dum outro
 predisposto ou apenas sinceramente curioso e
 livre, o mesmo estado lírico provocado em nós
 por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de
 achar também algum, alguma que se embalarão
 à cadência libertária dos meus versos. Nesse
 momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos,
 farei que as próprias pedras se reúnam em
 muralhas à magia do meu cantar. E dentro
 dessas muralhas esconderemos nossa tribo (ANDRADE, 1993, p.75-6).

O movimento modernista, então, resgatou os debates ideológicos acerca do nacionalismo e das suas dinâmicas. Mas qual a origem da preocupação que dominou um grupo de escritores naquele momento, cuja atenção se voltava para questões brasileiras? Em seu estudo sobre o credo modernista, Matilde Demétrio dos Santos discorre sobre o processo de renovação da literatura brasileira na busca da sua própria identidade cultural. Segundo a estudiosa, foi na década de 20 que os ideais de renovação e mudança encontraram eco:

no desejo de acabar de uma vez por todas com as estruturas passadistas e obsoletas da chamada República Velha: literatura e política vislumbraram-se com um novo e dinâmico capítulo para a vida brasileira. Renasce forte em muitos intelectuais o desejo de uma atuação mais efetiva e abrangente. Arte pura e desinteressada era inútil em um país onde tudo tinha que ser feito. E arte interessada significava arte nacional voltada para a realidade do país. Era necessário criar uma nova linguagem para exprimir a verdade nacional, “ver com olhos livres” e, ao mesmo tempo, elaborar projetos, lançar manifestos que oferecessem saídas alternativas tanto para a literatura como para a crise política e econômica do Brasil de então (SANTOS, 1998, p.238).

João Luiz Lafetá, por sua vez, considera as profundas mudanças sócio-econômicas, ocorridas no início do século XX, como fator determinante para a configuração de um Brasil novo e para acirrar o desejo de criação do conceito de nacionalismo, visto que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional:

O país se industrializa, São Paulo e Rio passam por transformações enormes, viram metrópoles modernas, cosmopolitas, capitalistas – Mário de Andrade escreve *Pauliceia Desvairada* e *Losango Cáqui*, dentro das mais avançadas técnicas dos países industrializados, modernos, cosmopolitas, capitalistas. O espírito revolucionário dos anos vinte sente necessidade de conhecer o país, abandonar a orla atlântica e penetrar no interior, tomar o pulso dos problemas (a Coluna Prestes faz isso na sua marcha), tomar contato com a vastidão e a diversidade de nossa gente – Mário de Andrade escreve *Clã do Jabuti*, repertório do Brasil inteiro, contato e identificação com as formas populares de cultura das nossas várias regiões (LAFETÁ, 1986, p.14).

Na crônica “Arquitetura brasileira”, publicada em *A Província*, em quatro de janeiro de 1930, Manuel Bandeira afirma que o sentimento nativista no mundo e no Brasil se deu a

partir da primeira guerra mundial. Nesse texto, o cronista explica a inovação no panorama arquitetônico do Rio de Janeiro, visto que também os arquitetos modernos procuraram acompanhar o espírito da época, criando a casa brasileira, dentro do nosso clima, dos nossos costumes e das nossas necessidades. O autor de *Crônicas da Província do Brasil* tinha consciência da postura modernista de tentar atribuir caráter nacional para as artes em geral:

A guerra de 1914 provocou em todo mundo uma como revivescência do sentimento nacional, que andava adormecido por várias décadas de propaganda socialista ativa. As elites sonhavam com uma organização política e social mais justa numa humanidade sem fronteiras. Mal, porém, se declarou o conflito, o espírito feroz de pátria apoderou-se de todos, inclusive de socialistas. Nas nações beligerantes o movimento nacionalista assumiu naturalmente as formas do patriotismo mais agressivo. Em países mais remotamente interessados, como foi o caso do nosso, o sentimento nativista exprimiou-se nas artes por uma volta aos assuntos nacionais.

A música culta entrou a recolher sistematicamente a música popular desde o tempo da colônia. As artes plásticas tomaram um quê de primitivo, como que procurando imitar a ingenuidade de cor e desenho das promessas de Congonhas do Campo e Bom Jesus de Pirapora. Os modernistas da literatura, após um breve período de treino técnico em que refletiram a sensibilidade dos poetas europeus de vanguarda, puseram-se de repente a considerar “em que maneira a terra é graciosa”... E foi então uma verdadeira corrida para aproveitar tudo (BANDEIRA, 2006, p.83).

O movimento modernista exigia da elite cultural estar a par do que se passava no interior do Brasil e mostrar as oscilações ideológicas das diversas províncias. As novas ideias sobre a brasilidade ganham relevância nas crônicas de Manuel Bandeira, pois elas abordam tanto os temas de preservação dos valores da tradição como também novos programas de incentivo ao mapeamento dos traços nacionais e à sua divulgação. Alguns dos textos de imprensa do autor de *Andorinha*, *Andorinha* testemunham a constância com que o cronista participa do ideário estético do movimento, pois acompanham a produção cultural da época, variando por crônicas de viagem, de literatura, de música, de artes plásticas e de arquitetura, entre outros assuntos.

Segundo João Luiz Lafetá, o Modernismo, visto como experimentação estética, foi revolucionário nos primeiros anos do movimento, na medida em que propôs uma radical mudança na concepção da obra de arte. No entanto, a proposta modernista não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, no rompimento com a linguagem bacharelesca, mas “destruiu as barreiras dessa linguagem ‘oficializada’, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular” (LAFETÁ, 2000, p.21). Assim, propondo novos conceitos de nacionalismo, os modernistas saem em busca do passado perdido, realizando para isso diversas viagens e pesquisas. Era preciso fazer a redescoberta do Brasil, tomando consciência do interior do país e da necessidade de incorporá-lo à estética nacional.

Várias foram as viagens realizadas por Manuel Bandeira e Mário de Andrade pelo Nordeste e pelas cidades históricas de Minas Gerais, com a intenção de observar a cultura popular e o folclore brasileiro. Em 1924, um grupo de intelectuais paulistas ligado à Semana de Arte Moderna fez uma histórica viagem às cidades coloniais mineiras. Entre os integrantes estavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Essa viagem constituiu um marco especial determinante para o redescobrimento do Brasil colonial. Vale lembrar que foi nessa viagem que se deu o encontro da caravana de modernistas de São Paulo com o grupo mineiro, formado por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava, Martins de Almeida e João Alphonsus.

Outras viagens se sucederam a essa. De novembro de 1928 até fevereiro de 1929, Mário de Andrade, com intenções de presenciar e descrever as representações, as danças dramáticas e as músicas populares, viaja com destino a Pernambuco, Alagoas, João Pessoa e Rio Grande do Norte. Chegando a Recife, em dezembro, encontra-se com Manuel Bandeira, e ambos, acompanhados por Gilberto Freire, passearam de barco pelo rio Capibaribe. As impressões de Mário dessa viagem ficaram registradas nas crônicas escritas para o *Diário Nacional*, do qual era enviado especial. Em 1º de janeiro de 1929, Mário de Andrade envia carta de Natal a Manuel Bandeira, em que expressa todo o seu deslumbramento diante da cultura popular: “Ando catimbosando, ouvindo coco, vendo ‘baiano’, Boi, colhendo Congo, talvez amanhã colherei Fandango também inteirinho apesar das dificuldades já colhi umas 150 melodias. Estou fazendo aliás observações bem interessantes sobre a maneira de cantar da gente de cá” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.411).

Na crônica “Onde estão as riquezas do *folklore* brasileiro?” – publicada em *A Província*, 17 de março de 1929 –, Manuel Bandeira comenta essa viagem de Mário de Andrade pelo Nordeste e diz que o poeta voltou de lá convencido de que naquela região estavam as reservas mais ricas do nosso folclore musical. Vale ressaltar que, mais uma vez, o poeta pernambucano defende o amigo das severas críticas feitas contra ele. Desta vez, a defesa vai contra a crítica de Oswald de Andrade, que, segundo Bandeira, “é o campeão nacional nesse *sport* de perfídias amicais, gênero utilíssimo numa terra em que falta frequentemente o senso do *humour* para contrabalançar o espírito de literatura” (BANDEIRA, 2008, p.173). O caso é que Oswald disse, em carta a um amigo, que Mário de Andrade estava confinado no *folklore*. Bandeira, então, declara que Mário tem várias faces: poeta, romancista, crítico, professor e até “um garimpeiro faiscador da literatura”, pois a importância do amigo é que com Mário começava naquela época o desmonte sistemático e consciente da cultura do Brasil, a cata em profundidade dos elementos da tradição musical brasileira:

Nessa personalidade de tantas faces impressionantes é o professor que mais provoca o instinto de judiação. Não tem dúvida que Mário é muito professor. Mas em professor o que possui de curioso é que está sempre estudando e afinal de contas, bem apuradas as coisas, é muito mais estudante do que professor. Estuda tudo, com uma dedicação infatigável, principalmente no que respeita ao Brasil. E foi esse amor estudioso pelo Brasil que o levou o ano passado aos confins do Amazonas e agora ao Nordeste donde acaba de regressar após três meses de convivência estreita com a população cantadeira dos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte (BANDEIRA, 2008, p.173).

Quanto a Manuel Bandeira, embora já tivesse viajado muito pelo Brasil em busca de climas mais adequados a seus problemas de saúde, foi com o movimento modernista que ele passou a observar e traçar o desenho cultural do Brasil. Entre janeiro e março de 1927, Bandeira percorre o Nordeste a serviço da *Agência Brasileira*, uma empresa jornalística para a qual iria escolher representantes locais. Em carta de 3 de janeiro daquele ano, o poeta pernambucano anunciou a viagem a Mário de Andrade:

É enfim a minha famosa viagem! O lucro que espero tirar dela são uns vinte dias de Atlântico. Mar de todos os lados. O vento batendo na empanada do convés. Aquele ar que lava, que sara, que alegre – e que comove. Eu estava com saudade. Deus me ajude. De resto minha prima freira está rezando por mim. Vou daqui à Bahia, paro. O tempo de arranjar o correspondente pra Agência. Depois Pernambuco. Paraíba. Natal. Fortaleza (Deus m'a tirou, Deus m'a dê!). S. Luís. Belém do Pará. De volta tirarei pelo menos uns dez dias pro Recife (Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais!). Lhe trarei um pedaço de ninho de irapuru. Ou então a folhinha de pica-pau (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.331).

Quando chegou à Bahia, em 18 de janeiro de 1927, Manuel Bandeira, muito entusiasmado com a arquitetura da cidade, escreveu para Mário: “estou apaixonadíssimo pela Bahia! É uma terra estupenda A CIDADE BRASILEIRA. Centenas centenas centenas de baitas sobradões de 4 andares e soteia. Se eu pudesse levava um pra mim e outro pra você” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.332). A admiração incontida do poeta de Pasárgada por Salvador ficou registrada na crônica intitulada “Impressões da Bahia”, publicada no suplemento especial de *O Jornal* dedicado à Bahia, em 30 de abril de 1927:

Nunca vi cidade tão caracteristicamente brasileira como a ‘boa terra’. Boa terra! É isso mesmo. A gente mal pisou na Cidade Baixa e já se sente tão em casa como se ali fosse a grande sala de jantar do Brasil, recesso de intimidade familiar de solar antigo com jacarandás pesados e nobres. Ali a gente se sente mais brasileiro. Em mim confesso que, mais forte do que nunca, estremeeceram aquelas fundas raízes raciais que nos prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície. E fiquei comovidíssimo, querendo mais bem não somente aos baianos, com que ali me irmanava, senão também aos patrícios mais afastados ou mais esquivos – paulistas, acreanos, gaúchos, mato-grossenses (BANDEIRA, 2006, p.33).

Manuel Bandeira, nesse texto, faz um estudo sobre a Bahia, abordando e opinando sobre a paisagem arquitetônica; a culinária, que se preparava com as melhores misturas de

dendês e pimentas queimadas que o poeta provou na vida; o convento de São Bento, onde visitou a livraria dos beneditinos, notável pelos exemplares raros e preciosos que encerra; as igrejas visitadas, principalmente a de São Francisco, que ele considerou a mais rica maravilha do Brasil por ser um exemplo do barroco depurado e harmonioso. No entanto, Bandeira esboça um certo ar de contrariedade com o progresso que descaracteriza a paisagem tradicional. O cronista comenta que a Bahia precisava de mais iluminação, mas não muita luz, para não lhe tirar o aspecto tradicional, “porque na Bahia a tradição está viva, integrada no presente mais atual, dominando estupendamente o progressismo apressado, sovina e tapeador que tem desfigurado as nossas cidades litorâneas, que estragou completamente o meu Recife” (BANDEIRA, 2006, p.33). O cronista ainda faz alusão ao excesso de iluminação do Rio de Janeiro, dizendo estar farto de tanta luz crua e artificial:

Há muita gente ingênua para quem progresso urbano é avenida e arranha-céu. Modernidade – asfalto e cimento armado. Pois eu estou pronto a sustentar para essas sensibilidades modernas, que os tais arranha-céus cariocas não passam de casarões passadistas de muitos andares, ao passo que os velhos sobradões de duas águas da Bahia, com três, quatro andares e soteias, obedecem à estética despojada, linear, sintética dos legítimos arranha-céus (BANDEIRA, 2006, p.34).

Essa viagem serviu como elemento propiciador de diversos conhecimentos sobre o patrimônio nacional; além disso, por meio da observação local e do seu senso crítico, ora elogiando, ora criticando o que via, Manuel Bandeira apontava, no tom irônico que lhe era característico, a diferença entre a tradição e o moderno. Bandeira reconhece que o sucesso de sua viagem e de sua pesquisa se deu por intermédio do jovem Godofredo Rebelo de Figueiredo Filho, guia turístico que posteriormente destacou-se em trabalhos ligados à preservação dos elementos culturais do Brasil, como funcionário do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e professor da Universidade Federal da Bahia, pois o rapaz o levou a “quase todas as velhas igrejas da Bahia, bisbilhotando nas sacristias e desvãos escusos para descobrir peças interessantes” (BANDEIRA, 2006, p.41). Bandeira ainda comenta, na crônica, que foi graças ao guia que ele pôde conhecer muita curiosidade escondida: “Foram dias de tocante contemplação esses em que andei pelas praças, ruas e becos da Bahia na companhia do guia mais inteligente e mais solícito que se me podia deparar: Godofredo Filho”.

Essa e outras viagens em muito contribuíram para o abraço da visão literária de Manuel Bandeira, visto que ele fez efetivas descobertas, às quais se referiu em vários momentos de sua correspondência com Mário de Andrade e também em algumas crônicas.

Em fins de fevereiro de 1928, Manuel Bandeira fez um circuito pelas cidades históricas mineiras, passando por Belo Horizonte, Sabará, Ouro Preto, Mariana, Congonhas e São João Del Rei. Sobre essa viagem, Bandeira escreve longa carta para Mário de Andrade, datada de 5 de abril, através da qual expressa a sua comoção diante da arte colonial do Brasil do século XVIII: “A minha viagem pelas velhas cidades mineiras me deixou maravilhado. Hei de voltar com vagar a Ouro Preto e São João Del Rei – Deus permita! – para rever e contemplar à vontade toda aquela beleza que tive de ver de carreira, porque o cobre era pouco” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.384).

A partir dessas excursões pelas cidades brasileiras, Manuel Bandeira desenvolveu vários estudos representativos para os interesses modernistas de pesquisa da cultura brasileira. É também no contexto de tais interesses culturais que Bandeira publica, em 1937, *Crônicas da província do Brasil*, livro que reúne grande parte das crônicas escritas para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e *A província*, jornal pernambucano dirigido por Gilberto Freire. Incluem-se no referido volume textos sobre o patrimônio cultural e arquitetônico das cidades históricas visitadas pelo escritor, como, por exemplo, a crônica “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” e “O Aleijadinho”, este último um artigo sobre Antônio Francisco Lisboa, considerado por Bandeira um artista genial, em cuja obra avulta “toda a força e originalidade da sua prodigiosa figura” (BANDEIRA, 2006, p.50). Em carta para Mário de Andrade, de 5 de abril de 1928, Bandeira discorre sobre a admiração que nutria pelo talento do arquiteto, construtor e escultor:

Para mim ninguém encosta no Brasil com o Aleijadinho nem em artes plásticas nem nas outras. É sem a menor dúvida o artista de mais força que tivemos. O arquiteto me entupiu de emoção. Puxa, naquelas linhas já tão minhas conhecidas do barroco, dar aquela impressão de novidade e criação. A personalidade de criador plástico é nele tão formidável que anula quase por completo a finalidade religiosa da obra. Não sei se você sentiu o mesmo, mas eu, diante das obras de Aleijadinho, não sinto comoção religiosa, porém a pura emoção artística, completamente desinteressada. (Ao passo que na capela da Igreja da Misericórdia em Olinda chorei como uma cabra!). Ele é por demais pessoal, distrai o espírito da divindade para si, embora inocentemente; é tão forte e tão sadio que nos faz esquecer a fraqueza humana em face de Deus, e eu creio que esse sentimento de humildade é essencial na emoção religiosa (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.384).

Na sequência de suas viagens, Manuel Bandeira, ainda em novembro de 1828, passou em Recife um mês, como inspetor de bancas examinadoras de preparatórios, trabalho obtido por intermédio de Gilberto Freire. Por essa mesma época se deu o encontro com Mário de Andrade e o passeio pelo rio Capibaribe, que já mencionamos anteriormente. Sobre a cidade do Recife, Manuel Bandeira escreve um texto publicado no jornal *A Província*, em 30 de

dezembro de 1928, no qual ele expõe um certo desapontamento diante das mudanças da cidade de sua infância.

Este mês que acabo de passar no Recife me repôs inteiramente no amor da minha cidade. Há dois anos atrás, quando a revi depois de uma longa ausência, desconheci-a quase, tão mudada a encontrei. E nem discuti se essa mudança foi para melhor ou para pior, tive um choque, uma sensação desagradável, não sei que despeito ou mágoa. Queria encontrá-la como a deixei menino. Egoisticamente, queria a mesma cidade de minha infância. Por isso diante do novo Recife, das suas avenidas orgulhosamente modernas, sem nenhum sabor provinciano, não pude reprimir o mau humor que me causava o desaparecimento do outro Recife, o Recife velho, com a inesquecível Lingueta, o Corpo Santo, o Arco da Conceição, os becos coloniais (BANDEIRA, 2006, p.109).

A amizade de Manuel Bandeira com Gilberto Freyre foi de grande importância para o poeta de *Libertinagem*, pois foi a convite do amigo conterrâneo que Bandeira começou a escrever regularmente para *A Província*, jornal de Recife. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira fala da amizade com Gilberto Freyre, cuja “sensibilidade tão pernambucana muito concorreu para me reconduzir ao amor da província” (BANDEIRA, 1984, p.72). Em carta de 21 de julho de 1925, Bandeira anuncia a Mário: “Eu andei fazendo uma ‘Evocação do Recife’ para o álbum comemorativo do centenário do *Diário de Pernambuco*. A pedido do Gilberto Freire que é um rapaz inteligentíssimo de lá. Você o conhece?” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.220) . Em contrapartida, Bandeira também ajudou a Gilberto Freire a revisar os originais de sua grande obra. Em carta de 7 de agosto de 1933, o poeta comenta com Mário o jantar que tivera com Jaime Ovalle e Gilberto Freire, “que veio rever as provas do *Casa grande e senzala*” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.567).

É importante assinalar que a proposta de brasilidade é perpetuada pela obra literária de Manuel Bandeira, e essa consciência da cultura da nação é sustentada nas crônicas e na epistolografia. Na tentativa de aproveitamento artístico do patrimônio cultural brasileiro, Manuel Bandeira, autor de uma obra atravessada de arte e cultura popular, realizou uma espécie de levantamento poético, cultural, ideológico e linguístico do Brasil.

Como vimos, a valorização da cultura nacional levou os modernistas a pesquisas folclóricas e ao exame das manifestações populares, na incessante busca da identidade brasileira. Segundo João Luiz Lafetá, essa inquietação já estava em Euclides da Cunha e os anos vinte já potencializavam e aprofundavam o desejo de fazer desaparecer “a divisão entre a orla atlântica, ‘civilizada’ e o sertão interior, ‘bárbaro’” (LAFETÁ, 1986, p.23). Os poemas pertencentes ao *Clã do Jabuti*, compostos entre 1923 e 1926, e outros da época modernista, segundo o crítico,

propõem-se a incorporar o folclore, as manifestações da cultura popular, à nossa prática literária erudita. A intenção é de modificar o rosto do Brasil litorâneo, ampliá-lo com os traços da diversidade da nossa gente, e ao mesmo tempo afirmar o desejo de uma possível unificação de sua cultura. Esse desejo de unidade resulta numa tentativa de identificar-se, pelo canto, pela linguagem da poesia, aos vários aspectos diferentes da vida brasileira (LAFETÁ, 1986, p.23).

Podemos afirmar que a adesão de Manuel Bandeira à cultura popular se deu de forma moderada e com bastante senso crítico. No final da década de 20, o poeta de *Libertinagem* começa a refletir sobre a evolução do movimento modernista e a reclamar que a poesia daquela época estava perdendo a profundidade interior em favor do aproveitamento dos temas e modismos folclóricos. Na crônica “Um caso à parte”, de 9 de novembro de 1928, escrita para *A Província*, Bandeira critica os excessos das novas formas artísticas, visto que ele achava que muitos artistas, na ânsia de armar um efeito moderno, estavam sendo extravagantes e abandonando a técnica exigida pela arte:

As novas formas de arte designadas pelo nome de modernismo por aqueles que as praticam e de futurismo pelos que não as aceitam, estão tomando conta de tudo...
As linhas retas, os planos sem ornatos na arquitetura (já lhes chamaram estilo simples e sem graça); o verso livre, a abolição da rima, a ausência de nexos sintáticos, o *surréalisme* na poesia; a deformação, os erros voluntários de perspectiva e desenho na pintura e na escultura: eis o que se vê agora mais frequentemente na produção dos rapazes (BANDEIRA, 2008, p.143).

O cronista, por essa época já apontava a necessidade de “repor no bom caminho a mocidade transviada” (BANDEIRA, 2008, p.143). Poderíamos dizer que Bandeira já renunciava o desgaste do projeto estético do primeiro Modernismo e apontava a necessidade de voltar à métrica, à rima e à sintaxe lusitana. Segundo Bandeira, eram poucos os poetas que conseguiam aproveitar os ritmos folclóricos em sua poesia:

O modernismo era suportável quando extravagância de alguns. Agora é a normalidade de toda a gente. Então depois que reinventaram a brasilidade, a coisa tornou-se uma praga. Os livros de poesia só falam de candomblés e de urucungos. Nos quadros só se vê pretos, carros de boi e desenho errado.
Confesso que acho um certo sabor nos poemas dos iniciadores. Os meninos que vieram depois é que estão caceteando. Raro o que trouxe aos processos novos uma nota pessoal, a marca de um temperamento. Nesse ponto viva Pernambuco que neste último ano forneceu duas revelações interessantíssimas, uma na poesia, outra na pintura: os senhores Ascenso Ferreira e Cícero Dias.
Eles vieram quebrar com escândalo o ramerrão modernista (BANDEIRA, 2008, p.143).

Antes mesmo, em carta de outubro de 1927, após a leitura de *Macunaíma*, Manuel Bandeira já confessava a Mário de Andrade que sentia um certo aborrecimento na leitura de

lendas, mesmo sabendo da importância delas. Quanto ao livro, o poeta pernambucano achou a história muito boa como unificação artística do fundo popular:

Macunaíma chegou e eu gostei dele. Eu estava de pé atrás com o herói. Você deve ter notado que quando você falava nele eu não mostrava lá muito entusiasmo. Me parecia que você estava preparando uma bruta caceteação em cima da gente. Me explico: você dizia que era uma história escrita sobre lendas do Amazonas. Ora quase todas essas lendas me aporrinham, é um defeito meu, eu luto pra me emendar mas qual. Bem entendido não são todas que me aporrinham: são principalmente as que explicam a origem das coisas. Porque é que cai orvalho de manhãzinha – e lá vem uma historiada comprida com uns nomes filhos da puta pelo meio. Sei da importância enorme de tudo isso, mas quê que hei de fazer, como dizia Macunaíma, me aporrinha (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p. 358).

Acontece que Manuel Bandeira defendia a nacionalização, mas exigia que fosse feita sem o vício do exotismo. Na crônica “Mário de Andrade” – publicada no Diário Nacional, em 10 de janeiro de 1931, com o título “Mestre Mário de Andrade” –, Manuel Bandeira comenta a publicação do quinto volume de poemas do amigo paulista (*Remate de males*), mostrando a lenta evolução literária e moral da poética marioandradina, visto que o poeta paulista explicita o sentido da concepção de felicidade a que chegou: a de conformidade com o seu destino. Além disso, Bandeira elogia mais um aspecto da poesia de Mário: a sabedoria com que tratou a Negra e o Recife em “Poemas da negra” e “Poemas da amiga”, não dando tratamento exótico a esses elementos, mas tratando-os com sabedoria, calma e carinho. Manuel Bandeira recrimina a forma exótica pela qual são tratados os elementos do Brasil

Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são 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. Mais uma lição nos dá o poeta! (BANDEIRA, 2006, p.137).

Estamos certos de que não conseguimos esgotar o estudo sobre a participação de Manuel Bandeira no movimento modernista nas décadas de 20 e 30, mas estamos cientes de que a participação do poeta de *Estrela da vida inteira* foi muito importante, já que ele tomava parte ou apenas comentava muitas das questões que faziam parte do universo de interesse dos intelectuais aplicados à renovação estética. Concordamos com Ivan Junqueira quando, no livro *Testamento de Pasárgada*, analisando a participação de Bandeira no movimento modernista, conclui que a poesia bandeiriana: “precedera o próprio Modernismo, fundara-o, com ele convivera e para além dele haveria de perdurar” (Junqueira apud Bandeira, 2003, p.108). Quanto ao que Bandeira anuncia no *Itinerário* de Pasárgada: “pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme” (BANDEIRA, 1984, p.71), o estudioso discorda

completamente, alegando: “Em um ponto, porém, também o poeta se enganou. E volto aqui a repeti-lo: não é Bandeira que deve muito ao movimento modernista, e sim este que quase tudo deve a ele” (JUNQUEIRA apud BANDEIRA, 2003, p.108).

2.3 Manuel Bandeira e a língua brasileira de Mário de Andrade

Em oposição ao pensamento, de certa forma, conservador de Manuel Bandeira, Mário de Andrade lutou por uma língua brasileira, próxima do falar do povo brasileiro. Durante longo tempo, foi intenso o empenho com que Mário buscou colaboradores para o projeto de ajudar a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. Mostrando convicção nesta árdua tarefa e enfatizando que esta devia ser um projeto coletivo, Mário comenta com Bandeira, em carta de 1924, a sua posição de pioneiro como incentivador da nacionalização da linguagem, mesmo que para isso fosse severamente criticado e sacrificasse a sua pretensão de ser “célebre e ficar nas Histórias, como escritor de grande valor” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.147).

Sobre isso, Manuel, estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro. Dante não surgiu sozinho. Antes dele uma porção de poetas menores começaram a escrever em língua vulgar e *prepararam* Dante. Não são os regionalistas grifando os erros ditos pelos seus personagens que prepararão Dante, mas os que escrevem por si mesmos na língua vulgar, lembrando erros passíveis de serem legitimados. Tudo está em se observar o que é psicologicamente aceitável e o que não é. [...] Eu sou brasileiro. Não tenho a mínima pretensão de ficar. O que eu quero é viver o meu destino, é ser badalo do momento. Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.146-7).

Manuel Bandeira considerava Mário de Andrade o brasileiro que mais se esforçou na tarefa de valorizar os elementos da nossa terra e, em vários momentos, ele reafirma esse pensamento. Em um de seus estudos sobre a literatura brasileira, *Apresentação da poesia brasileira*, o poeta pernambucano enfatizou a prática marioandradiana de criar novos processos de expressão, que visavam sempre ao interesse brasileiro: “Brasilizar o brasileiro num sentido total, patriatizar a pátria ainda tão despatriada, quer dizer, influir para a unificação psicológica do Brasil – tal lhe pareceu que devia ser sempre a finalidade de sua obra, mais exemplo do que criação” (BANDEIRA, 1997, p.437). No entanto, mesmo sendo partidário do abasileiramento do português literário e aceitando a iniciativa de Mário, em cuja obra via representado harmoniosamente o tipo brasileiro, Bandeira afirmou que não conseguia entender como o poeta de *Losango cáqui* havia passado a escrever numa linguagem brasileira artificial, fruto de modismo, o que repugnava a ele, em alguns momentos, e a outros

escritores passadistas que, como Bandeira, não assumiam o radicalismo de Mário. Tal posicionamento se comprova em carta de 19 de janeiro de 1925, quando Manuel Bandeira opina:

“Mas porém” é intolerável. Ninguém diz! Que afetação! (...)
Me parece, por poemas e cartas, que à força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista. Ficando um tanto afetado de tanto buscar a naturalidade. A sua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial, o que é pena porque compromete uma ideia evidentemente boa e sadia. (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.180).

Em toda a sua obra, Mário de Andrade lutou por uma língua brasileira que estivesse mais próxima do falar do povo, adotando na língua escrita todas as licenças da língua falada e, como ele mesmo diz a Bandeira, adquirindo “uma sonoridade mais familiar, um ritmo mais dengoso e balanceado que é bem jeito brasileiro desta nossa raça misturada de índio deslizando e do negro dançador” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.181). No entanto, essas “bandeiras” causaram diversos desentendimentos, colocando o poeta paulista na mira de severas críticas. Ciente disso, Manuel Bandeira, muitas vezes, assume a postura de divulgador das ideias do poeta amigo, defendendo-o em alguns artigos. Em 1927, Bandeira escreve uma colaboração para a revista *A Semana do Pará*, em que divulga o romance *Amar, verbo intransitivo*, exaltando a força e a originalidade do livro e buscando a empatia do leitor, uma vez que tenta prepará-lo para as idiossincrasias de Mário. Agindo assim, Bandeira procura desarmar as possíveis perplexidades futuras em relação às inovações do autor de Pauliceia:

A língua! É preciso prevenir o público destes nortes da tentativa nobilíssima de Mário. A linguagem do romance está toda errada. Errada no sentido portuga da gramática que aprendemos em meninos do ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada. Mário se impõe à sistematização dos nossos modismos. Emprega com denodo simples prosódia e sintaxe corrente na linguagem despreziosa de todos os brasileiros bem-educados. Estamos procedendo assim, muitos poetas e escritores do sul. Procedo eu. Prudente de Moraes, neto, honesto como o pai e o avô, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, mineiro poeta, João Alphonsus, poeta e prosador também, filho do saudoso Alphonsus de Guimaraens, e alguns outros, mandaram às urtigas o preconceito besta do purismo português. Viva o falar gostoso, arrastado e molenga destes carões morenos do Brasil! Podem nos desprezar à vontade: sabemos fazer também “Quintilhas de frei Antão”. É só pedir por boca. Não insistirei sobre isso. Quis só avisar (BANDEIRA, 2008, p.110-1, “Amar, verbo intransitivo”).

Embora Manuel Bandeira assumisse, muitas vezes, a postura de defensor de Mário de Andrade, os dois travaram longas discussões sobre os brasileirismos do poeta paulista. Concordamos com Marcos Antonio de Moraes quando diz que Mário e Bandeira foram “inconciliáveis no aspecto linguístico, [pois] Bandeira, cultor da correção gramatical, vê afetação e acinte no experimentalismo da escrita mariodeandradiana que incorpora a língua

falada” (MORAES, 2001, p.27). Em 1933, os dois modernistas retomam a discussão quando Bandeira critica a sistematização do amigo em escrever “A conta assim” e “O desespera a luta”, alegando que esse procedimento “não é português nem brasileiro nem língua nenhuma” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.564). O poeta de *Estrela da vida inteira* ainda reitera com Mário que, não sendo fato da língua literária nem da língua popular ou familiar, “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 apud MORAES, 2001, p.564). Em carta-resposta, Mário defende o emprego das flexões pronominais iniciando a frase porque se trata duma “ilação lógica sobre absolutamente o ponto de vista filosófico, e tirada da índole brasileira de falar, o que a torna, além de filosoficamente certa, psicologicamente admissível” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.565). O autor de *Fräulein* explica que os brasileirismos indiscretos e propositais fazem parte do seu novo hábito, que “saem como água que brota sem nenhuma preocupação mais” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.424), pois ele não carecia mais forçar a nota em sentido antibrasileiro. Explica ao amigo que sua proposta não reage contra Portugal: “Pouco me importa agora que eu esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal: o que eu escrevo é língua brasileira pelo simples fato de ser a língua minha, a língua de meu país, a língua que hoje representa no mundo muito mais o Brasil que Portugal: enfim: a língua do Brasil” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.425).

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:

a respeito das suas dúvidas e perplexidades: se a gente soubesse calcular sempre o alcance social do que faz, muito que bem e você teria em parte razão. Digo em parte porque o meu sentimento é que todo artista genuíno tem ação socializante.

[...]

Considere que das suas obras a que teve maior efeito, maior alcance e mais repercussão foi inegavelmente a *Pauliceia*, escrita em quinze dias num desabafo de raiva e de amargura, não foi? Ao passo que a sua nobre tentativa de linguagem brasileira, feita no pensamento de unir mais os brasileiros, ideia portanto altamente socializante, se ter afirmado dessocializante: a maioria das pessoas simples que leem você sentem dificuldade de compreendê-lo. Quando você escreve “sube” e “intaliano”, ninguém sente o 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. De resto acho inteiramente vão os seus receios: apesar de todas as erradas, você funcionará sempre socialmente porque o seu instinto profundo é esse. Portanto, companheiro, um abraço e continue a se publicar e deixe

a água correr por baixo, isto é, deixe os amigos e os inimigos falarem (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.516-7).

A acalorada discussão em torno do problema da língua prolongou-se durante longos anos, com a exposição de vários pontos e contrapontos. O fato é que Manuel Bandeira não era radicalmente contrário à proposta de uma língua que representasse a identidade brasileira, principalmente um sistema linguístico que conseguisse aproximar um pouco a língua falada e a escrita. Por isso, o poeta de *Libertinagem* se constituiu, no início da empreitada marioandradiana, “um dos advogados-do-diabo” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.520), conforme o próprio Mário diz em carta 16 de agosto de 1931. Na crônica “O dicionário da Academia está em crise”, de 26 de agosto de 1927, Manuel Bandeira critica o fato de o acadêmico Gustavo Barroso, em uma conferência, pregar a necessidade de libertação dos modelos clássicos e das vozes portuguesas, mas, no entanto, eliminar “cuidadosamente de sua prosa aquelas vozes brasileiras que na sintaxe da sua linguagem falada o integram, com o moreno quente da sua pele de cearense, no amplo e augusto cenário do continente de que fazemos parte” (BANDEIRA, 2008, p.126). Criticando o fato de o Brasil ser a única terra onde se fala de uma maneira e se escreve de outra, Bandeira diz ser necessário acabar com o abismo entre a língua falada e a escrita: “Sejamos sinceros: basta de falar em vozes novas e continuar a escrever de acordo com gramáticas cujas regras se basearam todas em fatos de linguagem que muitas vezes não são os nossos” (BANDEIRA, 2008, p.126). Para não cair nessa incoerência linguística, o poeta de *Libertinagem* aponta duas maneiras de proceder: “ou se admite a tutela portuguesa e se condenam as formas brasileiras como caçanje, ou então se faz como o senhor Mário de Andrade e se adota a sintaxe e a prosódia brasileira corajosamente, mandando ao diabo uma língua literária sem apoio na linguagem falada das nossas classes cultas” (BANDEIRA, 2008, p.126).

Tempos depois, em missiva de 7 de agosto de 1933, Bandeira defende seu ponto de vista quanto à língua falada naturalmente, sem as sistematizações que Mário exigia; para Bandeira, a língua não é uma criação lógica e, quando tem alguma lógica, esta escapa à vontade do usuário. Para ele, “os gramáticos e os puristas só querem se conformar com os fatos da linguagem escrita, da linguagem literária, e muitos da linguagem literária dos clássicos e alguns de certos clássicos” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.566). O que lhe parecia ser o melhor caminho para a linguagem literária eram os fatos da linguagem descontraída, falada naturalmente.

As criações do povo são as mais vivas e legítimas. Elas se impõem à classe cultivada quando nelas fala o gênio da língua. A sua lógica individual, como a de qualquer escritor culto só se exerce legitimamente até o ponto em que sistematiza dentro dos fatos da linguagem ainda que só populares.

[...]

A língua é uma coisa tão bela, tão viva, tão vária nas suas contradições, nos seus repentes, nos seus erros, nas suas impurezas! É tudo isso que permite a ela dar não só o nosso pensamento, como até o trabalho do pensamento, as reações da sensibilidade nesse trabalho. Por que empobrecê-la por amor de uma sistematização que aliás indis põe contra você aqueles que você quer influenciar em pontos mais substanciais que os de simples linguagem (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.567).

Nessa mesma carta, Manuel Bandeira sugere a Mário que escreva “naturalmente”, adotando o que lhe pareça bom para a própria expressão, mas sem a preocupação de exigir muito, pois afinal de contas o amigo “é escritor, não é gramático” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.567). Para o poeta pernambucano, “os escritores só podem influir na língua pelo gosto da expressão, não pela lógica. A lógica é para os gramáticos, que trabalham sobre a criação do gosto dos bons escritores” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.567).

A posição de Manuel Bandeira, que apresentava certa resistência diante do ideal de criação da língua brasileira de Mário, foi explicada no prefácio da primeira edição de *Cartas a Manuel Bandeira* (1958), em que o poeta radicado no Rio de Janeiro publica as cartas de Mário de Andrade endereçadas a ele:

Sempre fui partidário do abasileiramento do nosso português literário, de sorte que aceitava em princípio a iniciativa de Mário. Mas discordava dele profundamente na sua sistematização, que me parecia indiscretamente pessoal, resultando numa construção cerebrina, que não era língua de ninguém. Eu não podia compreender como alguém, cujo fito principal era “funcionar socialmente dentro de uma nacionalidade”, se deixava levar, por espírito de sistema, a escrever numa linguagem artificialíssima, que repugnava a quase totalidade de seus patrícios. Mário, que prezava de psicólogo, escrevia-me, para justificar-se de seus exageros, que era preciso forçar a nota: “exigir muito dos homens pra que eles cedam um poucadinho” (BANDEIRA apud ANDRADE, 1967, p.18).

Como poderia Manuel Bandeira, cultor da correção gramatical, gostando “de palavras velhas, das palavras de étimo desconhecido ou resultantes de corruptelas profundíssimas que ninguém sabe de onde veio” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.70), aceitar cegamente a sistematização de Mário? A princípio, Bandeira estranhou até os neologismos usados por Mário em *Pauliceia desvairada*, embora estes lhe parecessem legítimos e muito expressivos. No entanto, pouco a pouco vai adotando um estilo mais descontraído em suas missivas, adotando expressões próprias da oralidade, tais como “prao”, “praquele”, “dês que”, “Oropa”, e até mesmo a criação de neologismos: “filosquetrosque”, “bestapocalítico”, “bouleversou”. O fato é que Manuel Bandeira passou a adotar na língua escrita as licenças da língua falada ou aproveitar artisticamente, em sua poesia, formas e dicções da gente brasileira.

2.3.1 A linguagem poética de Manuel Bandeira

É importante lembrar que a arte de Manuel Bandeira também se caracteriza pela experimentação e que algumas vezes ela se revela como um estado de espírito de rebeldia em face da linguagem e da tradição literária. O poema “Poética”, de *Libertinagem*, um paradigma da estética moderna de 22, simboliza a consciência do poeta rumo a uma nova concepção de poesia, uma nova linguagem e um novo modo de ver a vida. O trecho transcrito abaixo denuncia a atitude subversiva do poeta, enfatizada pelo desejo de romper com velhos tabus:

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de
[um vocábulo
Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis (BANDEIRA, 1993, p.129)

E, já que citamos o antológico poema acima – uma espécie de “profissão de fé” bandeiriana –, vale ressaltar que Manuel Bandeira trouxe para a poesia brasileira os primeiros momentos de uma certa liberdade formal e vocabular, tentando diminuir o abismo entre a língua falada e a literária.

Essa intenção de exaltar a fala espontânea e natural do povo brasileiro também é apontada no poema “Evocação do Recife”, criado em 1925, a pedido de Gilberto Freire para o álbum comemorativo do centenário do *Diário de Pernambuco*. Esse poema, publicado em *Libertinagem*, caracteriza-se pelo tom memorialístico de recuperação das cenas da infância e envolve temas ligados ao folclore e às crenças populares, ficando evidente a intenção do poeta de exaltar os elementos do povo:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada (BANDEIRA, 1993, p.135)

O credo modernista de Manuel Bandeira incluía a proposta de empregar a linguagem cotidiana, mas usar sempre o termo exato; criar novos ritmos como expressão de novos estados de espírito; e a absoluta liberdade na escolha do assunto. O poeta de *Ritmo dissoluto* também soube muito bem associar os seus conhecimentos da poesia parnasiana e simbolista e

o seu domínio das diversas práticas e gêneros tradicionais, combinando-os com as inovações propostas pelo movimento modernista. Sem romper diretamente com o passado literário, o poeta busca atualizá-lo numa nova mensagem poética, caracterizada pela adoção da dicção puramente coloquial. Por isso, Manuel Bandeira tornou-se o grande clássico da nossa poesia moderna, pela maneira despojada e simples com que aprendeu a ver o mundo cotidiano, mas também valorizando todo o conhecimento adquirido com a cultura clássica.

Podemos considerar Manuel Bandeira um poeta híbrido, visto que se percebe na sua poesia uma intersecção de várias vertentes: a romântica, a parnasiana, a simbolista, as nascidas com as vanguardas europeias, entre outras. 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. Bandeira, durante seu período de formação, esteve sempre em contato com a tradição parnasiano-simbolista, lendo seus principais representantes. Foi um estudioso das noções poéticas de uma época na qual a poesia era considerada uma forma elevada de inspiração, devendo, portanto, apresentar um vocabulário escolhido e raro, pureza de linguagem, temas antecipadamente poéticos, ritmo musical e regras perfeitas de versificação.

Como o próprio Manuel Bandeira admitiu, no *Itinerário de Pasárgada* (1954), foram muitas as influências literárias, além das extraliterárias, que sobre ele atuaram, abrangendo, por exemplo: na infância, a leitura dos principais episódios de *Os Lusíadas*, de Camões; mais tarde, o contato com o simbolismo francês (Verlaine, Banville, Laforgue, Baudelaire, sobretudo) e o português (Eugênio de Castro, Antônio Nobre); e a apreciação do romantismo alemão (Heine e Lenau e outros). O poeta também se ocupou com o estudo de diversos autores de nossa literatura, como Gonçalves Dias, numa edição crítica comentada da obra poética do escritor maranhense, publicada em 1944; e outros, cujas obras são abordadas em *Noções de Histórias das Literaturas* (1940) e *Apresentação da Poesia Brasileira* (1946). Como professor de Literatura no Colégio Pedro II, a partir de 1938, Bandeira se entrega aos estudos do cancionero popular medieval. Na leitura do *Itinerário de Pasárgada*, nota-se que Manuel Bandeira procurou valorizar tanto as influências eruditas quanto a cultura popular, adquirida também no convívio com o pai.

Segundo Júlio Castañon, Manuel Bandeira foi um efetivo conhecedor da melhor tradição da literatura de língua portuguesa e soube “aliar esse conhecimento, e sua consequente utilização, a uma posição e atuação em favor das renovações modernistas”

(GUIMARÃES apud BANDEIRA, 1997, p.7). Assim, determinadas características do passado próximo encontram-se diluídas na obra bandeiriana. Nos primeiros livros, *A Cinza das Horas* (1917) e *Carnaval* (1919), há ainda o predomínio de traços parnasianos e simbolistas, com tendências aos aspectos penumbristas e crepusculares. A partir de 1920, já começa a despontar o processo de recusa de todo “o lirismo que não é libertação” e, em *O Ritmo Dissoluto* (1924) e *Libertinagem* (1930), constata-se um adiantado movimento rumo à poética modernista, com a adesão ao verso livre. No *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira considera *Ritmo Dissoluto* “um livro transição entre dois momentos” (BANDEIRA, 1984, p.91) de sua poesia, isto é, da afinação poética que chegou a alcançar tanto nos versos livres quanto nos metrificados. Acrescenta ainda que, com aquele livro, sua poesia alcançou a “completa liberdade de movimentos” (BANDEIRA, 1984, p.75). Também no *Itinerário*, o autor admite que *Libertinagem*, que contém poemas escritos de 1924 a 1930, é o livro que “está mais dentro da técnica e da estética do modernismo” (BANDEIRA, 1984, p.91). O autobiógrafo considera que a total liberdade dos procedimentos literários pregados pela tendência modernista foi adquirida pela influência dos artistas com os quais fez amizade naquele período:

O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, de certo não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de “Mangue”, “Na boca”, “Macumba do Pai Zusé”, “Noturno da Rua da Lapa” etc. (BANDEIRA, 1984, p. 91).

Ao longo de seu trajeto literário, Manuel Bandeira teve contato com vários modelos estéticos sem aderir exclusivamente a nenhum deles. Seus primeiros versos estão vinculados ao neossimbolismo, mas também se relacionam à tradicional lírica portuguesa; depois, na fase madura, o poeta foi se aproveitando de um grande número de técnicas vanguardistas. Resulta daí a pluralidade artística de sua obra, marcada pelo desdobramento dos muitos recursos adquiridos. Como vimos, as marcas clássicas, provenientes de leituras anteriores, vinculadas ao próprio processo de formação pessoal do poeta, são visíveis em sua fase inicial e despontam até nas obras mais tardias, dominadas pelas tendências modernistas, através quais Bandeira adota uma inconfundível e irreverente forma de expressão. É coerente, portanto, que o poeta não aceitasse um projeto tão radical como o da língua brasileira de Mário, considerando-o uma sistematização pessoal e voluntária do amigo paulista. Em carta de 16 de março de 1925, Bandeira propõe a Mário:

As eras de desintegrações linguísticas passaram. Hoje, ao contrário, tudo favorece as integrações. Nós já estamos começando a falar numa mixórdia franco-ítala-saxônia que produz dispepsias incuráveis nos puristas mas é a única linguagem que exprimiu a sensibilidade, a vida moderna. O que nós devemos é enriquecer essa maravilhosa algaravia com os dengues, a graça e essa esculhambação brasileira amulata e cabrocha. Sou contra a sistematização voluntária. Digo “para” e “pra”. Grafemos “para” e “pra”. Se houver vitalidade nas duas formas como inegavelmente há, elas co-existirão. Se o “prá” tiver mais seiva acaba eliminando a outra e então sim, seria pedantismo, arcaísmo querer guardá-la (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.190).

Podemos dizer, como fez Yudith Rosenbaum, que “Bandeira jamais fechou-se às inovações estéticas, mas soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens passadas” (ROSENBAUM, 2002, p.24). A autora ainda acrescenta ser tal apego “a essência de sua relação com a própria experiência vivida, que nunca perde o seu lugar na memória” (ROSENBAUM, 2002, p.24). Esse pensamento de comunhão do novo com o tradicional pode ser ilustrado com trechos do poema “Elegia de verão”, publicado em *Opus 10* (1952), no qual o enunciador percebe ser grande a mudança das coisas, mas deseja resgatar os elementos do passado:

O sol é grande. Ó coisas
 Todas vãs, todas mudaves
 (Como esse “mudaves”,
 Que hoje é “mudáveis”
 E já não rima com “aves”.)
 (...)
 Ó verões de antigamente!
 (...)
 O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
 Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
 Sois outras, não me interessais...

Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino (BANDEIRA, 1993, p.215).

Deste modo, a poética de Manuel Bandeira pressupõe uma rica e criativa apropriação de várias tendências estéticas, não sendo possível aprisioná-lo a uma ou outra dessas tendências, visto que ele conseguiu trilhar um caminho próprio, inconfundível, movendo-se entre a adesão ou a recusa das influências recebidas e “deglutidas”. A verdade é que o nosso poeta vai sendo conquistado pelas tendências modernistas. Como nos lembra Yudith Rosenbaum, Bandeira “acaba sendo invadido por ventos renovados” (ROSENBAUM, 2002, p.29). A pesquisadora alerta que a geração modernista de 22 entusiasmou “o poeta de mais de trinta anos, com sua revolta contra a tirania métrica, sua mensagem irônica, coloquial, prosaica, seus exercícios lúdicos e humorísticos, recém-saídos da ‘libertinagem’ das vanguardas europeias” (ROSENBAUM, 2002, p.29). Essas inovações modernistas coincidiram com o espírito libertador do poeta recifense e marcaram a sua postura de combate

à rigidez da forma. Assim, “a guinada modernista se impõe decisivamente, incorporando e superando os traços anteriores porque se torna necessária para a cruzada consoladora pretendida pelo poeta” (Id. p. 30). É assim que:

Bandeira se entrega ao movimento modernista acompanhando, até certo ponto, o que ele representa de destrutivo (ao demolir as estruturas estagnadas e anacrônicas da linguagem “oficializada”) e construtivo (redescobrimo um Brasil oculto pelo verniz academicista e experimentando linguagens e temas novos) (ROSENBAUM, 2002, p.31).

Na fase modernista, percebe-se a tendência bandeiriana de voltar-se para fatos cotidianos, como se estivesse se reconciliando com a vida. É pelo filão modernista que o poeta descobre a expressão simples e direta da realidade sentida, o valor de ter sobrevivido e, através do humor, da ironia, do sonho e da vivacidade, recria a sua experiência poética. Numa atitude poético-existencial, o poeta de Pasárgada transforma sua solidão e dor em sabedoria. E, com uma bela lição de simplicidade e bom gosto, de ousadia e inventividade, cria um mundo poético em que opta pela “experiência da realidade amarga e iluminada” (ROSENBAUM, 2002, p.31). No *Itinerário de Pasárgada*, pode-se ler toda a trajetória da formação literária de um poeta que diz ter vivido para a poesia, pois, conforme ele mesmo disse: “só no chão da poesia piso com alguma segurança. No entanto fui aceitando tarefas em outros campos” (BANDEIRA, 1984, p.107). A ideia de que o seu destino se cumpriu é enunciada pelo autobiógrafo em 1954: “principiei a aceitar sem amargura o meu destino. Hoje na verdade me sinto em paz com ele e pronto para o que der e vier” (BANDEIRA, 1984, p. 131).

Finalmente, em sua fase madura, encontramos um Manuel Bandeira que, reconciliado com a vida, associa alumbramento e técnica, mostrando que a sua arte poética foi construída por meio de um longo e difícil processo de aprendizagem, como resultado de uma lenta formação humana e artística. A técnica expressiva do poeta é conquistada no trabalho constante pelo domínio da linguagem, conforme ele mesmo afirma no *Itinerário de Pasárgada*, no qual diz ter compreendido que “em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia” (BANDEIRA, 1984, p.30-1).

Esse oscilar da arte entre a espontaneidade e a convenção explica a concepção bandeiriana de humildade, pois, em sua poesia, aparentemente “fácil”, está implícita uma complexidade, *um sublime oculto*. Fazemos nossas as palavras de Davi Arrigucci, cujo estudo indica que a concepção da poesia de Bandeira aponta para duas faces: por um lado, a da manifestação espontânea; e, por outro, a do pleno domínio da técnica verbal:

Por um lado, ela [a poesia] surge, como se se tratasse de uma manifestação espontânea, de uma súbita iluminação, o alumbramento. Dessa perspectiva, o estilo é a expressão pessoal de um poético cujo conteúdo emocional o poeta identifica na memória da infância. Por outro lado, no entanto, a poesia está nas palavras e é fruto de um saber e de um trabalho consciente de um poeta artesão, experimentando na prática do verso, capaz de dar forma a uma certa ordem de experiência da realidade, ou de desentranhar, após o exercício de longo aprendizado, a matéria preciosa metida na ganga impura do mundo (ARRIGUCCI, 1990, p. 135-6).

Portanto, para exemplificar a proposta literária de Manuel Bandeira, transcrevemos abaixo o poema “O último poema”, no qual o escritor resume tão bem a sua visão de poesia, feita de simplicidade e beleza sem rebuscamento. Poderíamos dizer que tal poema, publicado em *Libertinagem*, mostra a forma como o nosso poeta gostaria de ser lembrado.

Assim eu queria meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação (BANDEIRA, 1993, p.145).

3 A ARTE POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

Nesta parte do trabalho, vamos destacar algumas reflexões de Manuel Bandeira sobre a própria experiência poética. O exame da produção em prosa deste poeta, incluindo suas crônicas, as cartas destinadas a Mário de Andrade e o *Itinerário de Pasárgada*, tem o mérito de promover a elucidação sobre a formação do poeta pernambucano e sobre a sua atividade literária. Nossa proposta reside em fazer uma pesquisa da teoria poética revelada por Bandeira na sua obra em prosa, tomando como base o estudo de Davi Arrigucci sobre a concepção bandeiriana de poesia. O crítico nos esclarece que

Nos ensaios, nas crônicas, nas cartas e num livro em especial, o *Itinerário de Pasárgada* (1954), ele [Manuel Bandeira] se entrega a essa reflexão crítica sobre o próprio ofício, que é, aliás, uma das marcas da tradição moderna: a incorporação da própria crítica, sob formas variadas, no interior do projeto de construção da obra (ARRIGUCCI, 1990, p.124).

O foco central deste trabalho reside, portanto, na tarefa de desdobrar as múltiplas feições assumidas por Manuel Bandeira em sua longa obra em prosa, com o intuito de desentranhar traços gerais de sua concepção de vida e de poesia. O conjunto da prosa de Bandeira constitui-se uma fonte inestimável de informações sobre sua existência e sua obra.

No artigo “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, Davi Arrigucci segue os movimentos da consciência artística do poeta de Pasárgada, partindo do seu espírito de *humildade*, considerada esta como um modo de ser e um traço do estilo maduro do poeta. Esta *atitude humilde*, moldada pela subjetividade em sua relação com o mundo, constituiu-se de fatores ligados à trajetória de vida e à prática concreta do escritor no seu dia-a-dia. Seguindo o raciocínio do crítico, buscamos confirmar o espírito de *humildade* inerente em Bandeira, a partir de comentários feitos nas cartas e nas crônicas, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia.

Esse estilo de ser, escorado na humildade como valor de fundo, segundo Arrigucci, formou-se desde a década de vinte e marcou toda a obra posterior de Manuel Bandeira. O estudioso aponta alguns fatos fundamentais da vida do escritor que devem ter contribuído para o aguçamento do senso do provisório, com que aprendeu a se comportar diante de tudo aquilo que passava inevitavelmente rumo à destruição e que se refletiu na atitude humilde que o caracterizou como poeta:

A tuberculose, mas também a viagem ao exterior em busca da cura, o afastamento do ambiente mágico da infância, a perda progressiva dos parentes queridos, o empobrecimento e a queda da situação de classe, o contato direto com a miséria brasileira no cotidiano do Rio das décadas de 20 e 30, as leituras e os contactos com a música e as artes plásticas, as

amizades (e a perda ainda de grandes amizades), as incursões na vida boêmia extasiante e passageira, enfim uma infinidade de fatos fundamentais de sua vida (ARRIGUCCI, 1990, p. 260).

Seguindo o pensamento exposto por Davi Arrigucci, buscaremos, na correspondência com Mário de Andrade e nas crônicas, trechos que exemplifiquem os traços apontados por aquele estudioso. Mas, antes, vamos diagnosticar a imagem de modéstia e recolhimento criada por Manuel Bandeira diante de sua atividade intelectual.

3.1 O itinerário de um poeta humilde na vida e na arte

Nossa tarefa é desentranhar das cartas, das crônicas e da autobiografia as múltiplas feições assumidas por Manuel Bandeira, aquelas que determinem o seu espírito de *humildade*, apontado por Davi Arrigucci como um modo de ser e um traço característico do poeta maduro. O modo próprio de conceber o poético, segundo o crítico, vem do “sentido pelo qual determinada intenção construtiva tomou forma estética” (ARRIGUCCI, 1990, p.123). Devemos, portanto, considerar as estratégias de autofiguração adotadas pelo poeta de *Estrela da vida inteira* como representação da postura ética e estética tomada diante da vida e da arte.

Um aspecto relevante da postura humilde de ser é o modo como Manuel Bandeira minimiza seus escritos jornalísticos e, até mesmo, coloca sua poesia numa posição inferior em relação à de outros poetas, na medida em que sua obra poética seria elaborada apenas como forma de desabafo e confissão. Em sua epistolografia, Bandeira insiste várias vezes na tecla de que sua produção, tanto em prosa quanto poesia, é inferior, “menor”. Em carta de 22 de maio de 1930, ele diz a Mário:

Sempre me anima ouvir dos amigos como você uma palavra sobre a minha prosa. Vivo desconfiado que estou dizendo bestidades, bobagens, lugares-comuns. Não tenho o mesmo sentimento com os meus versos, talvez porque não os considere muito como matéria artística. Os meus poemas em certo sentido me satisfazem porque sempre os fiz para atender uma necessidade imperiosa de expressão. Secreção orgânica. Urina da gente pode feder que é sempre urina. A minha poesia pode não prestar mas tenho a impressão que é sempre poesia. Já com os artigos não. Acho que artigo pede inteligência, pede cultura, pede reflexão e eu me sinto muito mal preparado e cheio de deficiências e sem saúde nem coragem para me preparar (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.448).

O fato é que Manuel Bandeira mostra-se muito exigente em sua autocrítica, sempre fazendo uma rigorosa interpretação avaliativa de sua produção artística, cuja ineficiência ele admite ser consequência das próprias limitações. Por exemplo, em 9 de dezembro de 1943, numa crônica de *A Manhã*, sobre a exposição do pintor russo Paulo Gagarin, realizada no

Palace Hotel, Bandeira inicia o texto com tom de humildade, desculpando-se por seu despreparo para a atividade de crítico que iria exercer:

Cada vez me convenço mais da minha incapacidade para encher este canto da *A Manhã*. Os meus inimigos a assinalam, e, justiça se lhes faça, têm razão. É verdade que desde o princípio fui logo dizendo que isso não são críticas, mas simples impressões de um homem como os outros – quando muito, papo ou lero-lero de poeta lírico. O pior é que, além de incompetente, sou desidioso. Sucedem-se as exposições e muitas vezes não posso visitá-las. Pelo amor de Deus não vão pensar que haja em minha omissão o menor sentimento de desprezo: só silêncio de caso pensado quando a coisa é ruim por demais (BANDEIRA, 2009, p.430).

A passagem acima não é o único exemplo em que Manuel Bandeira desclassificou suas contribuições jornalísticas. O fato de o cronista, em muitas colaborações em periódicos, condenar o tipo de texto que estava produzindo, mostra um posicionamento humilde, uma maneira de simplificar o valor de suas atividades. Assim, na crônica “Apresentação do cronista”, de 1946, escrita para o *Diário Carioca*, Bandeira demonstra mais uma vez a pouca consideração que nutria pelos próprios escritos jornalísticos. Talvez, por ser uma pessoa de ampla cultura e um grande conhecedor da arte poética, Bandeira achasse que esses textos não seriam capazes de preencher o seu conceito de perfeição; ou, então, talvez não quisesse provocar no leitor uma expectativa muito grande em torno do que iria produzir:

Houve tempo em que, pouco entendendo de música e de artes plásticas, escrevi abundantemente sobre uma e outra coisa. Esse tempo passou: *Je sais aujourd’hui saluer la beauté*.

De cinema entendo ainda menos que de música e artes plásticas. Eis-me no entanto descaradamente cronista de cinema. A turma vai gozar. Resulta a funesta empreitada de uma chantagem sentimental de meu amigo Pedro Dantas (BANDEIRA, 1997, p.245).

Foi por solicitação de Pedro Dantas – pseudônimo de Francisco de Paula Prudente de Moraes, neto – que Manuel Bandeira retornou à atividade de crítico de cinema, escrevendo no suplemento dominical do *Diário Carioca*. O poeta define esse compromisso assumido como “chantagem sentimental”, feita pela insistência do amigo jornalista, que, num domingo após o convite, lançou a prévia propaganda da colaboração do poeta naquela folha, uma espécie de campanha: “queremos Bandeira” (BANDEIRA, 1997, p.246). Então, ao iniciar seu trabalho, Bandeira se isenta da responsabilidade de fazer uma crítica eficiente, apresentando-se de forma humilde e, como não podia deixar de ser, sempre com humor: “Não quero enganar o público; volto a esta crônica por culpa do meu sobrinho Pedro Dantas; volto com a mesma ignorância, o mesmo cinismo, e uma saudade sem esperança, uma saudade cachorra, cotidiana e consuntiva de uma mulher que envelheceu: Greta Garbo” (BANDEIRA, 1997, p.246).

É comum, no conjunto dos escritos bandeirianos, a prática de dizer que produziu algo por solicitação de algum amigo. São vários os momentos em que Bandeira alega ter participado de alguma atividade por insistência de amigos. No *Itinerário de Pasárgada*, por exemplo, o poeta expõe a justificativa para a sua escrita autobiográfica:

Confesso que já me vou sentindo bastante arrependido de ter começado estas memórias. Fui a instâncias de Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. O compromisso que assumi com eles nada tinha de irrevogável, porque um e outro são criaturas humanas, compreensivas. Mas a revista a que elas se destinavam gorou, e quando eu dei por mim, estava nas mãos do João Condé, amigo sabidamente implacável, que me faz viver trabalhando para os seus Arquivos e para o *Jornal de Letras*, valendo-se para isso dos expedientes mais inconfessáveis, como sejam a sua simpatia pessoal, a televisão, o nome de Caruaru etc. (BANDEIRA, 1984, p. 29).

Nesse texto memorialístico, Manuel Bandeira confessa ter tomado consciência de suas limitações e ter formado a sua técnica ao longo dos treze anos em que viveu o período mais crítico da doença – período que vai de 1904, quando adoeceu, a 1917, quando publicou *A cinza das Horas*. Não concordamos com o autobiógrafo quando ele diz: foi “nesses treze anos que formei minha técnica” (BANDEIRA, 1984, p.29), porque toda a técnica adquirida pelo poeta se formou durante toda a sua existência. Além disso, na leitura do seu conjunto de prosa – cartas e crônicas –, vimos como o poeta, mesmo depois da fase crítica da tuberculose, constrói a imagem de um homem fragilizado por imposição da doença. Vale concordar com a proposta de Davi Arrigucci, que, ao estudar a experiência artística de Manuel Bandeira, tenta compreender “o itinerário de um poeta que passou sua longa vida sempre por um fio, sob a ameaça de uma doença em princípio fatal, compondo a obra – *Estrela da vida inteira* – que parecia dar significação à sua ARRIGUCCI, 1990, existência” (p.14).

Como resultado da experiência existencial, marcada pelo sentimento de finitude e de limitação, surge um poeta simples no jeito de se apresentar, que se confirma quando Manuel Bandeira esclarece no *Itinerário*: “Instruído pelos fracassos, aprendi, ao cabo de tantos anos, que jamais poderia construir um poema à maneira de [Paul] Valéry” (ARRIGUCCI, 1990, p.30). No texto memorialístico, o relato não destoia do estilo humilde do escritor, pois este transforma a sua autobiografia confessional também numa “revelação sem pose de uma teoria da poesia” (ARRIGUCCI, 1990, p.124). No discurso reflexivo sobre sua arte poética, Bandeira declara não se sentir humilhado porque alguns de seus poemas da fase inicial não são frutos de uma construção intelectual, mas sim manifestações de sentimentos, da própria dor. De forma simples, confessa sem pudor: “Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do

subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias” (BANDEIRA, 1984, p.30).

A partir de *Libertinagem*, publicado em 1930, é que o poeta se conforma com a condição de poeta de *desabaços e circunstâncias*. O trecho transcrito abaixo serve como uma síntese sobre a reflexão madura e humilde que Bandeira faz da própria criação poética:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que 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).

O assumir-se “poeta menor”, designação sempre repetida ao longo da obra em prosa, procede da mesma atitude humilde, marca profunda de sua fase madura, e, ao fazê-lo, Manuel Bandeira nos encaminha a um paradoxo da constituição do seu estilo humilde. Como devemos encarar sua insistente reivindicação em ser um “poeta menor”? Certamente não se trata de nenhum artifício de falsa modéstia, mas sim da condição de que sua poesia estaria voltada para temas mais subjetivos, mais ligados à vida cotidiana. O poeta de *A cinza das horas* não se considerava *poeta maior* porque ele não fazia poemas engajados, aqueles que exprimiriam emoções sociais, relacionadas, como por exemplo, ao contexto histórico-social do período da Segunda Guerra Mundial, embora ele – Bandeira – tivesse o desejo de participação efetiva: “Sou poeta menor, perdoai! / Não faço versos de guerra. / Não faço porque não sei” (BANDEIRA, 1993, p.182).

Portanto, a forma modesta de encarar sua produção em verso e, algumas vezes, a prosa, mostra uma certa ambiguidade de Manuel Bandeira em relação à sua criação. Parece ser a base de sua atitude criadora dizer-se humilde para depois se revelar com extrema competência em seus escritos. A imagem de humildade, criada por Manuel Bandeira em sua relação com mundo, visa a criar uma postura receptiva do leitor. O público, no momento da leitura de seus textos, certamente não encontra esse escritor despreparado como ele próprio se anuncia. Segundo Mário de Andrade, a causa principal do seu estranho prestígio sobre os homens é que, tanto na vida como na obra, Bandeira é um poeta modesto, que tem “a modéstia de seu cantinho e a prática com sinceridade, uma discrição, uma elegância espiritual, uma segurança extraordinária” (ANDRADE apud LOPEZ, 1987, p.122). Pensando assim, poderíamos dizer com Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, na introdução da *Estrela da vida inteira*, que: “poucos poetas terão sabido, como ele, aproximar-se do leitor,

fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos” (1993, p.5).

O fato de Manuel Bandeira viver em seu *cantinho*, como anunciou Mário, e de ser um poeta que não se volta para assuntos de caráter político, não o desqualifica e, muito menos, não quer dizer que ele viveu em uma “torre de marfim”, isolado do mundo e de tudo, contemplando a si mesmo. Muito pelo contrário. A poesia de Bandeira tem uma função social, mesmo quando a intenção não é a de combate político. Numa crônica de 1931, em que discorre sobre o arquiteto Lucio Costa, Bandeira aponta o senso de realidade que todo poeta deve ter e que certamente ele tem:

Em geral se pensa que o poeta é um sujeito que suspira, que vive no mundo da lua e quando vê flor, estrela e virgem casta cai em transe. Ora, é difícil convencer a geral que poeta não é nada disso e é antes o contrário disso: um homem que no domínio das relações artísticas tem o senso profundo das realidades (BANDEIRA, 2008, p.396, “O Salão de 1931”).

Certamente esta é a postura adotada por nosso poeta, que se mostrou solidário com as pequenas coisas e com a miséria social em que as pessoas humildes viviam, com a dor e o sofrimento alheio. Assim, em carta de 12 de janeiro de 1944, Bandeira, discorrendo sobre a arte engajada, diz a Mário:

A verdade é que em tudo que fazemos há interesse e arte ou qualquer outra atividade desinteressada é coisa que não existe. Lembro-me que hesitei em publicar o meu primeiro livro de versos porque eram tão pessoais na sua tristeza de doente todo voltado para a sua doença. Depois, com o tempo, vi que as minhas queixas exprimiam queixas de outros, davam consolo a outros. Recebi confidências neste sentido. Fiquei confortado porque não me senti mais inútil. Um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha a ilusão de fazer arte pura, age socialmente (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.668).

Voltando à imagem humilde criada por Manuel Bandeira, poderíamos considerar sua atitude esquivada, sempre se apresentando com resguardo pessoal, como uma *mise-en-scène*, que também foi percebida por Mário de Andrade. A partir da leitura das cartas recebidas de Manuel Bandeira, ao longo de vinte e dois anos, o poeta paulista constrói uma imagem do amigo. Na teia da escrita epistolográfica de Bandeira, molda-se um homem doente, pobre, humilde e fraco, mas que no fundo mostra-se forte e decidido, sempre muito consciente do que estava realizando. Percebendo isso, Mário repudia a autoencenação que o amigo faz de homem simples, em extrema pobreza, e desabafa: “Há também o lado indiscrição. Manuel era pobre discreto, a mudança tornou essa pobreza violentamente indiscreta. Ainda mais exagerou-a, deu-lhe o conceito de miséria, que, eu, sabendo mentirosa, me irrita, me ofende, me dá... raiva do Manuel!” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.548).

Quanto à produção artística de Bandeira, também nela Mário encontra um eu lírico performático, escondido numa máscara poética, fazendo “poesias gênero doença”. Em seu estudo “Manuel Bandeira”, o autor de *Macunaíma* traça um perfil literário do amigo:

Na vida de Manuel Bandeira só se deu um fato além de pessoal: o encontro dele com a tuberculose. Nos outros poetas típicos que o Brasil já teve a doença foi apenas um acidente. Pra Manuel Bandeira é uma data histórica. Nos outros, a doença não diminuiu nem aumentou as características pessoais. Em Manuel ela decidiu de Manuel.

[...]

Manuel se retirou da vida. O observador virou contemplativo. E tudo contou em função da sua realidade interior. Aquela umidade febril da tísica se infiltrou por tudo e embolorou tudo.

[...]

“Eu faço versos como quem morre”... Mentira! É mentira que quem faz verso age como quem morre. Ninguém poetou jamais a se exaurir, a não ser por essa teatralidade ingênita que herdamos da nossa mãe cotidiana, a hipocrisia (ANDRADE apud LOPEZ, 1987, p.73-5).

Neste ponto, precisamos tocar num aspecto mencionado por Arrigucci como responsável pela postura humilde de Manuel Bandeira: o contato com a pobreza. Esta pode ser considerada de duas maneiras: uma pobreza revelada pela condição real do ser, aquela percebida por Mário nas cartas; e a pobreza observada pelo poeta no contato com elementos do cotidiano e que passa a ser um fator interno de sua obra. Trata-se de desentranhar o poético junto às circunstâncias reais em que o sujeito se acha inserido: a pobreza, sua e de outrem, dando forma ao poema. Álvaro Lins considera que a poesia bandeiriana tem o gosto da pobreza, da solidão e da simplicidade, dando constantemente a impressão de “pobreza franciscana”, que, “como nos franciscanos é uma pobreza do supérfluo e do inútil, que se compensa pela riqueza interior, pela profundidade, pelo anseio de pureza e de perfeição” (LINS apud LOPEZ, 1987, p.120).

Devemos acompanhar, através da leitura das cartas e crônicas, a trajetória da personalidade de Manuel Bandeira, recuperando a biografia e perfazendo seu ideário artístico-intelectual. Desdobraremos agora alguns aspectos simbólicos da vida de Bandeira, que contribuíram profundamente para seu estilo humilde de ser e que, por conseguinte, influenciaram a poesia do humilde cotidiano. Basta pensar como alguns elementos biográficos e da psicologia individual, além do contato com o contexto histórico-social, podem ter colaborado na configuração de sua atitude criadora.

O contato direto de Manuel Bandeira com a pobreza material, sobretudo depois da morte do pai, desempenhou um papel importante em sua postura estética definida e madura, anunciada por ele próprio numa carta enviada a Mário de Andrade: “minha arte não é arte. É secreção que alivia... excreção” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.343).

Manuel Bandeira nasceu no Recife, em 1886. Em 1890, veio para o Rio de Janeiro e depois, em 1903, parte para São Paulo, preparando-se para ser engenheiro-arquiteto, profissão a que tomou gosto por influência do pai. Todavia, interrompeu os estudos devido à tuberculose, que o levou a viajar por diversas cidades e a se internar num sanatório suíço em busca da cura. A tuberculose, mal que o assombrou desde os 17 anos e que implicaria uma incompatibilidade com a vida, mudou o rumo de sua vida, uma “vida inteira que podia ter sido e que não foi”, como anuncia o *eu* no poema “Antologia” (BANDEIRA, 1993, p.253).

Manuel Bandeira sempre se sentiu muito protegido pela família, e, em carta de 1923, ao enviar uma foto sua, tirada em Paris no ano de 1913, ele explica a Mário de Andrade esse afeto familiar:

Eu ia a caminho de Clavadel (Suíça). Esse retrato agrada-me porque me faz lembrar uns velhíssimos brocados de seda que vi na sala de espera do fotógrafo. Mas não é o Manuel Bandeira de hoje. É o Manuel Bandeira de *Cinza das horas*. É de um tempo em que eu era muito mansamente e muito doloridamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico. Naquele tempo vivia do dinheiro de meu pai e do carinho dele e de minha mãe e de minha irmã. Hoje vivo da caridade do Estado e como ao Brás Cubas o que me conforta é não transmitir a ninguém o legado da minha miséria (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.97).

No *Itinerário de Pasárgada*, assim como em poemas e crônicas, revela-se a influência da família para a constituição bandeiriana de uma poética terna e sensível. Naquele texto, por exemplo, avultam emoções particulares que o levaram à descoberta da poesia, principalmente as brincadeiras de seu pai, que o conduziram à poesia contida nos elementos mais ordinários e heterogêneos: “na companhia paterna eu ia-me embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1984, p.19).

O pai era um homem culto, sempre interessado por literatura, sendo o grande incentivador do filho. E é com um ar saudoso que Bandeira comenta, em carta a Mário, que herdou do pai o lirismo do cotidiano e o tom de brincadeira: “quando faço qualquer poeminha em que está misturado o espírito brincalhão de meu pai, tenho a impressão de estar novamente nas nossas pândegas de de manhã em pijama” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.620). Em outro momento, o poeta pernambucano, após ler e reler *Losango cáqui*, cuja leitura tinha sido o espanador de sua melancolia, lembra-se saudosamente do pai e diz a Mário:

Como lamento que meu pai seja morto: ele era o homem para apreciar a face brincalhona da tua arte. Não era poeta, era engenheiro, de corpo e alma. Mas tinha o sentimento exato do lirismo. E ao próprio lirismo dava largas, quando desenhava ou fazia a barba, lia, em quadrinhas e dísticos estapafúrdios, aos quais dava o nome de óperas porque eram sempre acompanhados de música compilada (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.108).

No período mais crítico da convalescência, quando o Manuel doente passava temporadas em diversas cidades, pois era essencial que encontrasse um clima onde se sentisse melhor, era em companhia da mãe e da irmã que ele estava. Na crônica “O fantasma”, Bandeira narra a visita feita a Campanha, Minas Gerais, visita em que ele rememora o período em que, aproximadamente trinta anos antes, chegou lá muito doente em busca de recuperação. Quando foi à igreja, o poeta lembrou com nó na garganta: “quantas vezes minha mãe e minha irmã deviam ter rezado por mim” (BANDEIRA, 1997, p.202).

A mãe, que tinha o apelido de Santinha, foi uma mulher extremamente dedicada à vida do filho. A ela, Bandeira atribui a sua aparência física e o uso constante dos diminutivos. A prática abusiva dos diminutivos na poesia de Bandeira foi comentada por Mário, em seu artigo “Manuel Bandeira”, como um defeito saboroso do *Ritmo dissoluto*: “a mania de diminuir tudo, carinhoso, por sossegado amor. Com certeza ele não reparou que exprime por diminutivo tudo o que ama. Quando a gente encontra um diminutivo, já sabe, o poeta está num assomo de ternura” (ANDRADE apud LOPEZ, 1987, p.80). Em carta-resposta ao poeta paulista, Bandeira explica o emprego reiterado dos diminutivos: “Comoveu-me a observação dos diminutivos. Depois que adoeci tudo que era meu ou para mim levava diminutivo de minha mãe: o leitinho de Nenê (era assim que me chamava), o copinho de Nenê, etc. Como vê, está no sangue...” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.166).

A irmã, Maria Cândida, uma moça inteligente, dotada para a música, sempre o acompanhou de perto no período da doença. É com extrema saudade que o poeta comenta, em várias cartas, algum fato que lembra a irmã: “Esse seu tio é da raça da minha irmã, nas grandes ocasiões só eles é que sabem o que se deve fazer” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.551). Bandeira a eternizou no poema “Anjo da guarda”, que foi musicado por Villa Lobos, causando grande comoção em nosso poeta, conforme ele próprio comenta em carta de 14 de abril de 1926 enviada a Mário: “Que vida louca, Mário! No meio de tantos apertos, falta de saúde, falta de dinheiro, aporrinhações, tristeza-guaçu, merda! merda! merda! De repente um dia de felicidade estupenda pra botar a gente chorando e com vontade de abraçar todo o mundo. Tenho que contar pra ocê” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.97). Bandeira vai jantar em casa de Villa Lobos e este canta duas músicas da série *Seresta*, que ele estava compondo. Entre essas composições encontram-se o poema “Pobre cega”, de Álvaro Moreira, e “O anjo da guarda”, cuja emoção Bandeira compartilha com o amigo paulista:

A música do Anjo está matante parece uma tarde que não acaba mais. Fiquei com os olhos cheios d'água me atraquei com o Villa, bejei-o. Que bruta comoção, puta merda! Quando ele diz “um anjo moreno violento e bom – brasileiro” é tal e qual a minha irmã, Mário! A

música é de uma simplicidade e de uma elevação, toda consonante mas de técnica bem moderna e imagine, o acompanhamento é um tema sincopado popular, antes de começar o canto o piano faz um floreio de violão. Começa o canto e quando chega “ao pé de mim” há um ah! e o piano faz um intermezzo movimentado depois volta a baita melodia do canto completando a melodia que tinha ficado suspensa. Eu senti uma felicidade... (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.286).

É importante notar que a comoção de Bandeira não se dá apenas pela lembrança da irmã, mas por ter essa composição a mesma concepção poética de simplicidade que conduz à elevação, concepção também empregada por ele na elaboração de seus poemas.

Após a morte dos pais e irmãos, Bandeira ficou muito sozinho, sem família, sem dinheiro e sem condições de trabalhar regularmente, pois sua saúde era precária. Para o próprio sustento, recebia uma modesta pensão deixada pelo pai e aumentava o orçamento com o dinheiro das colaborações em revistas e das traduções; ainda conseguia um rendimento extra, sublocando um dos quartos na casa em que morava. São várias as cartas enviadas a Mário, em que o poeta deixa clara a sua dificuldade financeira, como aquela em que Bandeira anuncia que Paulo Ribeiro de Magalhães, também amigo de Mário, iria morar com ele: “A minha situação era insustentável com todo o peso da casa e eu já estava mesmo pensando em arranjar um hóspede. Mas estava pensando de preferência alugar a um desconhecido” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.512).

Sem a proteção paterna, desamparado e só, o poeta mudou-se para a rua do Curvelo, onde passou treze importantes anos para sua produção literária, de 1920 a 1933. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira comenta: “Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte” (BANDEIRA, 1984, p.65). No morro do Curvelo, encerra-se, então, o período de convivência familiar, a qual, a partir de então, passa a ser recuperada constantemente pela memória do poeta. Segundo Davi Arrigucci, nesta nova moradia se condensa “uma linha de progressiva decadência financeira, agravada durante a guerra, e de queda de nível social, pontilhada ainda por uma sucessão de mortes, que a foram desfalcando de seus membros” (ARRIGUCCI, 1987, p.18-9). Morando no Curvelo, o poeta escreveu três livros de poesia: *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930) e parte de *Estrela da manhã* (1936); e um de prosa: *Crônicas da Província do Brasil*.

O morro do Curvelo, dada a sua importância, foi retratado por Bandeira em diversas crônicas, já que esse ambiente serviu como movimento de expansão da experiência do poeta rumo à descoberta do cotidiano humilde. Na crônica “Zeppelin em Santa Teresa”, o poeta de

Pasárgada descreve poeticamente a geografia física e humana que constituía o seu espaço de convívio:

A serra da Carioca vem acabar a leste nesta ponta do morro do Curvelo onde moro. O Curvelo é um pedacinho de província metido no Rio de Janeiro. Na verdade é uma pequena província. As corografias do Brasil mentem duplamente quando ensinam que o nosso país se compõe de vinte estados. Mentem primeiro porque não se trata de estados, mas de províncias, destituídas de toda autonomia política, como o provou o episódio da última eleição presidencial; mentem segundo porque esquecem a minha provinciazinha do Curvelo (BANDEIRA, 1997, p.289).

Ao ler a crônica citada acima, sentimos uma compreensão fraternal de Bandeira pelos elementos que o cercavam. O dia-a-dia do morro do Curvelo despertava nele uma completa revolução literária, pois provocava uma forte tendência a valorizar a discussão dos problemas sociais. O poeta, morando no andar mais alto de um “velho casarão em ruína”, tornou-se um observador lírico da pobreza e adquiriu o gosto do humilde cotidiano, como se vê na descrição de seu morro:

Rua sossegada esta, onde pela volta do dia é doce acompanhar o jogo das sombras das fachadas no tabuleiro dos paralelepípedos; as lavadeiras estendem roupa nos paredões que fecham a calçada do lado da perambeira (fica um menino de guarda para dar aviso do aparecimento dos fiscais da municipalidade); a gurizada dos cortiços (naturalmente há um que se chama Buraco Quente) brinca o dia inteiro de gude, que gude! Pião (bico de aço!) pipa (linha crua), futebol (a trinca do Curvelo contra a trinca do Cassiano); e pela boca da noite é aqui que todos os namorados da redondeza vêm passear agarradinhos. Todo o mundo sabe da vida dos outros, mas estão acostumados. Dona Júlia diz as últimas a Dona Aninha, Dona Aninha roga pragas, amanhã estão de bem e falando mal da Dona Leonor... A província a dez minutos da avenida Rio Branco. Não é delicioso? (BANDEIRA, 1997, p. 290).

O contato direto de Manuel Bandeira com a pobreza levou o poeta a um exercício de humildade para sobreviver. Foi nesse ambiente que se aprofundou a amizade com Ribeiro Couto, seu vizinho de rua, que morava em uma pensão próxima. Sobre a ternura fraternal que ligava os dois, Bandeira comenta em carta destinada a Mário que o amigo Couto “é uma alma de uma generosidade, de uma força de irradiação raríssima, vi que ele me quer um bem safado e fiquei – acho que pra sempre – irmão dele. Tem sido pra mim de uma bondade que eu só encontrei em meu pai e minha irmã” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.293).

Foi por intermédio desse amigo, “grande farejador de novidades” de literatura, que Manuel Bandeira teve contato com o meio intelectual carioca e paulista. Em carta de 1924, Manuel contesta a “Crônica de Malazarte - VII”, em que Mário, procurando historiar o movimento modernista, cita Renato Almeida e Ronald de Carvalho como divulgadores das novas ideias no Rio de Janeiro:

Li na *América Brasileira* a sua crônica sobre o movimento modernista. Grave omissão, grito eu por minha vez. Quem agitou o meio carioca e nele lançou as ideias modernas foi o Ribeiro Couto. Prestou o incomparável serviço de converter o Ronald. Este em 1920 criticando o *Carnaval*, meteu as botas em Guillaume Apollinaire e numa conferência pública, estigmatizou os modernos, opondo-lhes a arte equilibrada e sadia do nosso Bilac e do nosso Raimundo Correia. Foi o Ribeiro Couto que com aquela vivacidade sedutora captou o Ronald. O Couto vivia falando no Oswald, em Anita, em Brecheret. Companheiro dele era o Di. Mas este não tinha a irradiação generosa do Couto. Eu era modernizante sem saber. Foi o Couto quem me revelou os italianos e os franceses mais novos, Cendrars e outros (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.124).

O convívio intenso dos dois escritores – Bandeira e Ribeiro Couto – e o engajamento deles no movimento modernista, mesmo que com certa restrição, propiciam-nos diagnosticar características comuns em suas atividades literárias: a compreensão fraternal da vida simples, o subjetivismo que elabora e refaz a realidade objetiva e a força da emoção e sugestão que vem da musicalidade dos versos. Destaca-se ainda em ambos a sintaxe e a prosódia de estilo familiar, ou melhor, a língua portuguesa viva e falada no Brasil, adequada a “um espírito que se compraz na poesia do humilde quotidiano” (BANDEIRA, 2008, p.21) – como observou Manuel Bandeira em artigo crítico sobre a poética de Ribeiro Couto. Em crônica de 1931, o poeta de *Libertinagem* fala do contato dos dois e faz uma análise da técnica do autor de *Cabocla*:

Ribeiro Couto revelou o outro que tinha dentro, a sua capacidade quase incrível de adaptação, de resistência viril, de irradiação magnética, de simpatia humana, de amor – não de amorzinhos de bacharel, poeta e jornalista, como na cidade, mas do grande amor por todos os seres e coisas humildes e pobres que nos pedem amor, a começar por esta terra tão difícil de amar como expressão política – por causa dos seus políticos (BANDEIRA, 2009, p.35, “O romance do brasileiro Ribeiro Couto”).

Vale mencionar que os dois amigos comungaram e venceram a mesma dor: a tuberculose, fato que Bandeira comenta poeticamente na crônica “O romance do brasileiro Ribeiro Couto”, de dezembro de 1931.

Foi então que, uma manhã, [Ribeiro Couto] recebeu a visita inesperada, e tão inoportuna naquele momento em que lá longe todos os pássaros bêbedos batiam as asas entre os céus e a espuma desconhecida, de uma mulher meio romântica que o namorava de longe sem que ele prestasse nenhuma atenção. Uma mulher excessivamente magra, a boca muito vermelha de rouge, tossindo. Vivia há mais de dez anos comigo [Manuel Bandeira], mas sempre me enganou com todo o mundo. Pois naquele dia resolveu ir entregar-se ao Ribeiro Couto, que sabia meu confrade, meu amigo, meu íntimo, meu irmão! Essas mulheres... (BANDEIRA, 2009, p.35).

Demos uma volta longa, mas agora devemos retornar ao foco deste capítulo, que é apontar mais alguns fatos biográficos de Manuel Bandeira que possam ter contribuído para a criação de sua postura feita de modéstia e recolhimento.

Após o longo convívio de treze anos, Bandeira se vê obrigado a deixar o morro do Curvelo para se fixar em outra residência. Em carta a Mário, Bandeira comenta que estava “instalado não sei se definitivamente ou provisoriamente à rua Morais e Vale 57, coração da Lapa” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.554). Em carta posterior, Bandeira comenta: “Passei do andar térreo em que estava devassado e aperreado, para o terceiro andar. Avisto as torres do convento da Lapa, os cocurutos dos arranha-céus da Avenida Rio Branco e um marzinho de telhados. Aqui fico esperando vaga no quinto andar com janela para o lado do mar e boa vista sobre a colina da Glória” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.556). Nessa nova moradia, o poeta intensifica a postura de quem, através da janela, descortina o mundo exterior; mas o que lhe salta à vista é “o beco”. É interessante ressaltarmos a importância do *quarto* como ambiente essencial da experiência poética bandeiriana, já que esse espaço físico, associado ao espaço de interioridade do sujeito, torna-se um importante elemento do imaginário do poeta. É desse ambiente que o poeta *do beco*, em uma atitude de apaixonada escuta, capta a vida lá fora, cristalizando-a numa “relação entre transcendência e as coisas do cotidiano” (GUIMARÃES apud BANDEIRA, 2008, p.430). É através da janela do quarto da residência na Lapa que o poeta vê as ruas e, principalmente, os becos sujos. A imagem do beco, evocando sentimentos de impotência e desalento, foi representada pelo poeta no “Poema do beco” e, posteriormente, incluída na crônica “Romance do Beco”, um misto de ficção, poesia e comentário da obra poética de Emílio de Meneses. Percebe-se, neste texto, como a janela do quarto se torna o ambiente em que se constrói todo um capítulo da mística poética de Manuel Bandeira, tornando-se “o receptáculo da vida miúda e comum, a concha de ressonância dos ruídos do cotidiano” (ARRIGUCCI, 1987, p.22):

Marinheiro triste debruçou-se à janela do apartamento 54, olhou a paisagem de mares e montanhas equilibrada sobre telhados sujos e afinal, como sempre, acabou descaindo a vista na calçada do beco. Mas desta vez foi diferente, porque o homem desceu apressado os cinco lances de escadas do edifício e foi escrever no paredão do convento o “Poema do beco”.

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

– O que eu vejo é o beco. (BANDEIRA, 2006, p. 171).

Em diversos momentos da poesia bandeirinha vê-se a configuração desse espaço da intimidade, em que os acontecimentos do mundo se refletem nas imagens da vida íntima e pessoal. É como se Bandeira, numa atitude de recolhimento, pudor e reserva, preferisse integrar os acontecimentos externos ao seu modo simples de ser. Isso também acontece nos versos de “Comentário musical”, do livro *Libertinagem*, em que o *eu*, aberto à grandeza do mundo – ares oceânicos, maresias atlânticas –, prefere registrar o que lhe é próximo – o silvo agudo do saguim da vizinha de baixo:

O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
 Entram por ele dentro
 Os ares oceânicos,
 Maresias atlânticas:
 São Paulo de Luanda, Figueira da Foz, praias gaélicas da Irlanda...

O comentário musical da paisagem só podia ser o sussurro sinfônico da vida civil.

No entanto o que eu ouço neste momento é um silvo agudo de saguim:
 Minha vizinha de baixo comprou um saguim (BANDEIRA, 1993, p.128).

Observamos de diversas formas como a simplicidade é a marca registrada de Manuel Bandeira, confirmada pelas frases e vocabulário simples, tão característico do estilo humilde de ser do poeta maduro. No entanto, não se trata de uma simplicidade sem arte; ao contrário, ela vem de um longo exercício de aperfeiçoamento poético, conquistado por meio do estudo e da prática do versejar. Essa simplicidade, fruto do despojamento assimilado à técnica, faz do nosso poeta um mestre, com cuja obra temos imensamente nos beneficiado, pois sua poesia nos tem ensinado uma nova forma de reparar nas coisas cotidianas. Encerramos esta etapa de nosso trabalho com o poema “Autorretrato”, de *Mafuá do Malungo*, de 1948, o qual sintetiza, de forma direta e despojada, alguns traços do autor: a ironia desencantada, o sentimento de frustração e o estilo humilde de se ver.

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 túsico profissional (BANDEIRA, 1993, p.304).

3.2 O lirismo bandeiriano

Continuando nossa pesquisa sobre a teoria poética de Manuel Bandeira, revelada em sua obra em prosa, devemos apontar alguns traços inconfundíveis do estilo pessoal do poeta; são características marcantes de um modo muito pessoal de conceber e dar forma aos textos que certamente definem sua fase madura. O estilo tão particular do poeta de *Estrela da vida*

inteira já é diagnosticado por Mário de Andrade na leitura da carta de 16 de novembro de 1924, na qual Bandeira envia-lhe a primeira versão do poema “Comentário musical” – posteriormente inserido, com pequenas alterações, em *Libertinagem*. Após a leitura da referida carta, o poeta paulista tece comentários sobre a naturalidade do poema do amigo: “Bom e o que mais vale ainda: manuelzíssimo. Adquiriste dentro da suavidade que tanta gente usa um cunho característico e teu que eu creio que saberia assinar por ti qualquer inédito sem assinatura” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.150). Esse parecer de Mário abre caminho para uma longa discussão dos dois em relação à diferença entre lirismo e poesia:

Está bom como está. Acaba tão natural. Aquele último verso dito indiferentemente, olhando pro lado, ou coçando a perna, é estupendo de naturalidade. Mas vem a dar naquela minha discussão comigo, que expus no prefácio de *Losango Cáqui*. É lirismo puro. A poesia se ressent porque falta a intenção-de-poema, isto é, a intenção de fazer um poema, que é uma peça de arte, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim. O teu poema não acaba. E pra ser poema precisa acabar. Carece não confundir lirismo e poesia. É o grande passo que já dei do *Losango* pro *Clan do jabuti*. Arte simples ainda. Primitiva, apesar de todas as ilusões do Graça [Aranha]. Mas atualmente escrevo poemas. Escrevo arte. Faço arte (Id. p.150).

No meio dessa acalorada troca de ideias sobre as diversas formas de expressão poética, Mário de Andrade, na missiva de 4 de outubro de 1925, diferencia poesia – como manifestação artística que pressupõe organização e técnica – de lirismo, que é organizado “dentro da própria sensação e não por meio duma reação intelectual reflexiva sobre a matéria lírica a empregar” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.242). Mário costumava dizer, como na carta de 4 de outubro de 1927: “minha poesia minha arte toda não é arte, é ação” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.356). Tal afirmativa deixou indignado Manuel Bandeira, que, se mostrando descomprometido com ideais elevados que pudessem limitar suas possibilidades criativas, desabafa na carta-resposta: “Sua poesia não é só ação, foda-se! O que há é que a grande poesia gera sempre ação porque é bruta energia, como o calor, a eletricidade, etc. E ciao!” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.357).

O fato de Manuel Bandeira não ter “intenção de poema”, conforme exige a convenção estabelecida por Mário de Andrade, não desprestigia a sua arte poética. Muito pelo contrário. Quando, em vários momentos, nas cartas, nas crônicas, no *Itinerário de Pasárgada* e na poesia, o poeta insiste na afirmação: *Je suis un poète lyrique!*, é tal postura que define o seu projeto de poesia intimista e confessional, organizada dentro da própria sensação. Na carta de 20 de novembro de 1924, em resposta àquela de Mário, Bandeira mostra ter consciência de não estar produzindo uma arte intencional; agradece a opinião do amigo sobre seus versos e concorda com ele: “Tens razão, não é poema. Aliás característica de quase todos os meus versos. Por isso não chamei a minha coleção de *Poemas* e pus o título de *Poesias*. Eu criei

mesmo o adjetivo ‘poemático’ para exprimir o que dizes” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p. 151).

Poderíamos considerar a posição assumida por Manuel Bandeira, no intercâmbio de ideias desses dois poetas em torno do conceito de lirismo e poesia, como uma forma de recusa do poeta de *Pasárgada* contra as regras que oprimem o indivíduo, destruindo seus sentimentos, seus sonhos. Como vimos no decorrer de nossa pesquisa, Bandeira, em diversos momentos, numa maneira muito individual de ser, buscou um caminho próprio, libertador, e não estava preocupado com normas, ordens, preconceitos e proibições que pudessem limitar o seu pensamento e a sua capacidade criativa. No entender de José Carlos Garbuglio, a poesia bandeiriana, a partir de *Carnaval*, “se abre com a sensível preocupação de resgatar a individualidade perdida ou permanentemente ameaçada pelos valores postos em circulação que a violam e inibem” (GARBUGLIO apud LOPEZ, 1987, p.34). Concordamos com o pensamento do referido crítico, quando este diz que, em qualquer campo no qual Manuel Bandeira se mova, percebe-se a vontade de romper com as “práticas artísticas sancionadas e sancionadoras das regras, ajuizadoras do bom e do ruim, do certo e do errado” (GARBUGLIO apud LOPEZ, p.34). Assim, a poética lírica bandeiriana recusa a arte artificial construída pela adoção cega da técnica e incapaz de exprimir emoção. O próprio Mário reconhece, em 1929, que o que os separa no terreno da poesia é: “você [Manuel Bandeira] todo sensibilidade, todo impulsivo, eu cada vez mais recatado, mais artífice, mais principalmente invisível. E me compreendo na minha invisibilidade. Porque por outro lado meus versos tocam o oposto do surrealismo” (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.428). O autor de *Macunaíma* ainda esclarece sua invisibilidade, porque ele quer “palavras líricas, refletindo em antípodas discretos e quase sempre bem silenciosos” os seus sentimentos e vida (ANDRADE apud MORAES, 2001, p.428).

Mário de Andrade via a arte como uma forma de ensinar, direcionada para a ação. Manuel Bandeira, por sua vez, concordava com o amigo, achando que arte “desinteressada é coisa que não existe” e que “um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha a ilusão de fazer arte pura, age socialmente” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.668, carta de 12 de janeiro de 1944). Todavia, o poeta pernambucano também buscava a libertação de sua individualidade, de sua expressão artística. O próprio Manuel Bandeira, já havia comentado com Mário, na carta de 1928: “entendo bem o que é obra de arte, isto é, trabalho de composição visando à comoção artística” (BANDEIRA apud MORAES, 2001, p.375).

Concordamos plenamente com a observação de Sérgio Buarque de Holanda que o lirismo de Manuel Bandeira “não é produto de laboratório, mas vem, como toda verdadeira

poesia, de fontes íntimas, exigindo, para realizar-se, condições que não se podem forjar arbitrariamente” (HOLANDA apud BRAYNER, 1980, p.143).

3.2.1 A valorização da infância perdida

Podemos perceber na obra de Manuel Bandeira uma participação social ao considerarmos a inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano, na observação de fatos que representam seu país e seu povo. Assim a atuação social de Manuel Bandeira e parte da tônica de sua poética são dadas pela realidade vivida ou observada. Para o nosso poeta, qualquer objeto visto por um certo prisma é passível de representação, conforme ele próprio nos diz na crônica “Fragmentos”, publicada em *A Província*, em 6 de outubro de 1929: “todos os dias, a poesia reponta onde menos se espera: numa notícia policial dos jornais, na tabuleta de fábrica, no nome de hotel na rua Marechal Floriano, nos anúncios da Casa Matias...” (BANDEIRA, 2006, p.208). Manuel Bandeira quis sugerir que os fatos corriqueiros são capazes de atuar no indivíduo de maneira extremamente intensa.

Vale dizer que, desta forma, Bandeira se mostra num momento de adesão ao espírito do Modernismo, visto que “um dos princípios da poética modernista reside em se extrair do dia-a-dia, dos acontecimentos de menor importância ou dos objetos que compõem o imaginário do poeta, isto é, a estetização do cotidiano” (ENEIDA, 1999, p.200). Vemos que Manuel Bandeira põe sua poesia em contato com a vida, até nos seus aspectos mais simples, sem, contudo, deixar de apreendê-la também no que ela tem de mais simbólico, dando-lhe sentido a partir do seu mundo íntimo. Sérgio Buarque de Holanda nos lembra que Manuel Bandeira

é tudo menos um fotógrafo. O mundo visível pode fornecer as imagens que hão de animar a sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justamente, de modo imprevisto, coordenadas às vezes por uma faculdade íntima cujo mecanismo pode escapar-nos. E escaparia, não raro, ao próprio poeta. Essa faculdade, resistente a qualquer análise meticolosa, ajuda-o a abordar temas vulgares e até prosaicos, conservando-se, no entanto, inconfundível e só aparentemente imitável (HOLANDA apud BRAYNER, 1980, p.145).

É importante considerar que alguns elementos do cotidiano de Manuel Bandeira e também do passado de sua infância são eternizados nas suas cartas, nas suas crônicas e nos seus poemas. Manuel Bandeira foi um observador da *gurizada* do Curvelo, e em duas crônicas, “Lenine” (1931) e “A trinca do Curvelo” (1932), essas crianças tornam-se personagens do mundo mítico do poeta. Em 29 de julho de 1931, Bandeira anuncia a Mário que escreveu uma crônica sobre um garotinho da rua do Curvelo chamado Lenine, “que não

larga a minha janela, ssu Manuel Bandeira praqui, ssu Manuel Bandeira pra lá, pedindo papel de jornal, fieira de pão, biscoito, escada pra tirar bola do telhado, etc.” (BANDEIRA apud MORAES, p.512-3). Chama a atenção o tom saudosista com que o cronista descreve a meninada na crônica “Trinca do Curvelo”, dando-nos a impressão de que a liberdade daquelas crianças evocava a infância do poeta e representava nele o desejo de recuperar o passado perdido:

É o conjunto da molecada do bairro, que a gente vê a todas as horas batendo bola na rua, empinando pipas, estalando os tecos na buraca (– “Busca!” – “Marraio!”), abatendo os pardais a bodoque... (Às vezes se atiram a distantes excursões donde regressam com uma jaca enorme. Nesses dias, é, na rua, jaca por todo o lado, uma orgia de jaca – enervante como todas as orgias)

[...]

Os piores malandros da terra. O microcosmo da política. Salvo o homicídio com premeditação, são capazes de tudo – até de partir as vidraças das minhas janelas! Mentir é com eles. Contar vantagem nem se fala. Valentes até na hora de fugir. A impressão que se tem é que ficando homens vão todos dar assassinos, jogadores, passadores de notas falsas... Pois nada disso. Acabam lutando pela vida, só com a saudade do único tempo em que foram verdadeiramente felizes (BANDEIRA, 2006, p.149).

A infância abordada nos textos de Manuel Bandeira representa a necessidade subjetiva de reconquistar o tempo passado e o espaço perdido. Segundo Yudith Rosenbaum, na infância revisitada do poeta,

busca-se insistentemente recuperar uma história vivida. A infância se destaca como um fundo, ao mesmo tempo perdido e recuperado, demarcando uma dinâmica de perdas e reencontros. Sem cristalizar-se em imagem pétrea, imutável referência longínqua, a meninice de Bandeira constrói-se, junto ao leitor, em simultaneidade com o sujeito lírico que a procura e a desvenda (ROSENBAUM, 2002, p.41).

No artigo “Catálogo da exposição do livro infantil”, publicado em *A Manhã*, de 20 de outubro de 1942, encontramos a explicação para a necessidade de Manuel Bandeira, insistentemente, trazer à luz algumas experiências longínquas, incorporando-as ao seu universo textual. Bandeira, constantemente, evoca algumas cenas infantis ou retoma pessoas de seu tempo de menino, como Aninha Viegas, Totônio Rodrigues, entre outros. Na referida crônica, Bandeira elogia a iniciativa do ministro Gustavo Capanema de promover um concurso de livros infantis, vinculado a uma exposição de desenhos e pinturas executados por crianças brasileiras de todas as idades. A observação dos desenhos das crianças suscitou no poeta imagens de sua infância:

Reconheço a cada passo nas minhas melhores emoções de poeta as emoções da minha infância. Aquele porquinho-da-índia, aquela lagarta listrada, aquele maracatu, aquela ponta de mastro jogado pela ressaca no jardim de uma praia de santos, que acontecimentos extraordinários representam a minha existência! Nunca se apagaram do meu coração e são,

como outros entes que incorporei ao meu ser consciente ou subconsciente, as constelações do meu céu interior. Quando vi pela primeira vez um zepelim dividido ao meio pela massa do Pão de Açúcar, recuperei de súbito e deliciosamente os meus olhos infantis. Mas o zepelim era coisa nova. Ora, tudo que peço à poesia, é ver com aqueles olhos perdidos as coisas mais cotidianas. Essa a grande lição que procuro sempre nas manifestações artísticas das crianças.

Nessa hora de tão graves inquietações, repousemos o espírito na contemplação destas imagens ingênuas da fantasia infantil (BANDEIRA, 2009, p.340).

Bandeira conserva então lembranças da sua infância, um período que está tão distante no espaço e no tempo, mas que frequentemente é recuperado como forma de consolo para a imensa saudade que o invade. As emoções infantis fazem parte do conjunto de textos do poeta de *Pasárgada*, principalmente dos poemas, pois a infância está voltada para o mundo mágico da fantasia e do sonho, além de representar o período mais próximo da vida e distante da morte. Por isso, só a imaginação bandeiriana pode desvendar os mistérios ocultos da vida e da morte e Bandeira se ocupa bastante destes temas. Sobre isso, pode-se dizer com Yudith Rosenbaum que “a modalidade mesma do pensar e sentir da criança está presente numa série de poemas que recriam a vivência infantil, seja no jogo musical puro ou na incorporação do folclore lúdico, seja nas cantigas de roda” (ROSENBAUM, 2002, p.53). Esse fascínio pelo resgate do passado infantil, tempo do prazer e da alegria, para o poeta representa “um jeito de aliviar minha paixão anacrônica” (BANDEIRA, 2006, p.73). Na crônica “O que era o Pernambuco de 1821”, publicada em *A Província*, em 10 de fevereiro de 1929, Manuel Bandeira conta como recuperou a atmosfera encantatória infantil, quando observava algumas estampas do livro *Journal of a Voyage to Brazil*, de Maria Graham. O poeta explica que, em uma das imagens, ele teve “o prazer de encontrar a preta das bananas da minha ‘Evocação do Recife’, com todos os detalhes característicos que faziam o encanto da minha meninice nas tardes da rua da União: o largo tabuleiro de pau, o xale vistoso de pano da Costa, o colar de contas, o bracelete, a camisa muito alva descaindo nos ombros magros” (BANDEIRA, 2006, p. 73).

Na criação literária de Manuel Bandeira, incluindo as cartas e as crônicas, é evidente o profundo saudosismo causado pelo distanciamento do poeta com relação às pessoas que se foram: o pai, a mãe, a irmã, Aninha Viegas e outros, restando-lhe só a lembrança. Assim, vemos esses textos entremeados pela memória afetiva, que busca resgatar as personagens que vão compor o imaginário do poeta. Convém lembrar que os textos de Bandeira são marcados por elementos autobiográficos. Daí decorre que parece haver, frequentemente, uma fusão muito direta entre a personalidade literária e a real. Podemos citar dona Aninha Viegas, um nome que percorre os diferentes textos bandeirianos. Como, por exemplo, na crônica

“Villegagnon tem hoje um aspecto pacífico”, na qual Bandeira mistura o real e o imaginário para comentar sobre sua convicção política:

Quando eu tinha seis anos e morava na rua da União, possuía convicções políticas bem mais fortes do que hoje. Foi no tempo da revolta do Custódio. Naturalmente eu era revoltoso. [...] Descarregava a minha combatividade lendo uns boletins revoltosos que os jornaleiros vendiam, garatujando caricaturas de “Barbosa Fera”, e partindo as vidraças de dona Aninha Viegas. (BANDEIRA, 2006, p.249).

No poema “Minha Grande Ternura”, nota-se um *olhar* de quem se concentra em elementos arruinados ou fragilizados – passarinhos mortos, pequeninas aranhas, mulheres feias e envelhecidas e até mesmo poemas irrealizados. Poderíamos arriscar que, ao buscar o que eles são, o poeta vê, sem revolta, a si mesmo – um sujeito dividido e destruído como todos esses elementos – a caminho da destruição maior – o túmulo. Este poema, de *Estrela da tarde*, exemplifica o pensamento de Davi Arrigucci sobre a consciência artística de Manuel Bandeira, em relação à “*atitude humilde* com que aprendeu a se comportar diante do que passa inevitavelmente rumo à destruição, obedecendo ao destino das coisas no tempo” (ARRIGUCCI, 1990, p.260).

Minha grande ternura
Pelos passarinhos mortos,
Pelas pequeninas aranhas.

Minha grande ternura
Pelas mulheres que foram meninas bonitas
E ficaram mulheres feias;
Pelas mulheres que foram desejáveis
E deixaram de o ser;
Pelas mulheres que me amaram
E que eu não pude amar.

Minha grande ternura
Pelos poemas que
Não consegui realizar.

Minha grande ternura
Pelas amadas que
Envelheceram sem maldade.

Minha grande ternura
Pelos gotas de orvalho que
São o único enfeite
De um túmulo (BANDEIRA, 1993, p.251).

Concluimos nosso trabalho com o trecho da crônica “Catálogo da exposição do livro infantil”, já citada anteriormente, em que Manuel Bandeira expõe seu pensamento sobre a atividade de um artista: “Eu estou neste momento imaginando o artista – o poeta – como uma

árvore, um arbusto ou simples capinzinho. Subindo para quê não sei, mas enraizado na vida do povo, na vida das crianças, na vida dos animais. Desconfio de todo artista – de todo poeta – que não se sente bicho, que não se sente menino, que não se sente povo” (BANDEIRA, 2009, p. 340).

CONCLUSÃO

O presente trabalho dedicou-se a uma modesta investigação do percurso literário e da arte poética do poeta mais “humilde” do século XX: Manuel Bandeira. Essa autotransfiguração de Bandeira como um poeta humilde foi rastreada na incansável leitura de boa parte dos textos em prosa do poeta, incluindo as cartas trocadas por Manuel Bandeira e Mário de Andrade, os textos de imprensa e o *Itinerário de Pasárgada* – sua autobiografia literária. Temos orgulho em dizer, diante da grandiosidade de sua obra, que ele foi um cronista “maior”, um missivista “enorme” e um poeta “imenso”. A sua obra certamente é o resultado de um trabalho árduo e permanente em busca da perfeição, mesmo nas produções mais simples. Como pode ser humilde um homem que construiu uma obra tão importante quanto a sua?

Vale dizer que a correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade é de vital importância não só para a literatura como também para a cultura brasileira. O diálogo epistolar desses dois grandes escritores cultivou uma amizade de vinte e dois anos. Realmente, a amizade que uniu o poeta paulista e o pernambucano foi marcada por várias demonstrações de admiração, afeto, respeito mútuo e, até mesmo, alguns desentendimentos. A leitura da correspondência entre Bandeira e Mário possibilitou-nos testemunhar o comércio de ideias entre essas duas figuras de proa do movimento modernista, visto que pudemos participar das discussões em torno das ideias que norteavam a produção literária das décadas de 1920 e 1930, bem como atestar o posicionamento de cada um deles diante da agitação cultural da época. Constatamos que o valor da contribuição de tal gênero textual é fundamental, pois possibilita uma maior compreensão da obra e do espírito do poeta de *Pasárgada*.

Manuel Bandeira foi um cronista de suma importância, pois sua produção abrange mais de cinquenta anos de colaboração em diversos jornais do país, de 1917 até pouco antes de sua morte em 1968. A leitura de suas crônicas, portanto, propiciou-nos visualizar um Manuel Bandeira-crítico de seu tempo. Num tom ligeiro e descontraído, com a naturalidade de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância ao que registra, Bandeira nos conduziu ao Brasil do início do século XX, pois seus artigos abordavam crítica literária, musical e de artes plásticas, impressões de viagem, contos e necrológios, entre os mais variados assuntos.

A correlação desses dois gêneros, isto é, o cruzamento entre o epistolário e a escrita de periódicos de Manuel Bandeira possibilitou-nos extrair deles importantes reflexões e numerosos relatos para criar os esboços da concepção de sua poética. Acreditamos então que

pudemos ter a noção bem precisa dos temas que Manuel Bandeira costumava abordar nos seus escritos e isso possibilitou-nos registrar a sua trajetória de vida e configurar sua personalidade literária dentro da cultura modernista brasileira. Formamos a imagem de um cronista que mescla habilmente o fato e sua interpretação pessoal, soldando-os numa tessitura densa, que, muitas vezes, pode atingir a categoria de ficção. O teor das missivas trocadas com Mário de Andrade e dos textos jornalísticos do cronista da *Província do Brasil* demonstra a cultura variada de Manuel Bandeira; a cultura de um mestre arguto, aberto a todas as correntes do pensamento e dotado de pleno conhecimento dos fatos sociais, artísticos e literários do Brasil.

Concluindo, acompanhando as manifestações de Manuel Bandeira relacionadas ao seu próprio trabalho e ao de seus pares, deparamo-nos com questões bastante férteis para a leitura de sua poesia e para a avaliação do envolvimento do poeta com o cotidiano social e com o Modernismo. No entanto, lamentamos que, chegando ao fim deste percurso, tenhamos sido forçados a abandonar vários caminhos pelos quais enveredamos, mas que não podíamos seguir, ao menos nesta etapa.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- _____. *Poesias completas*: Mário de Andrade. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*: ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I: 1920 – 1931*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naifu, 2008.
- _____. *Crônicas inéditas II: 1930 – 1944*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naifu, 2009.
- _____. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Manuel Bandeira*: seleta de prosa. Organização Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Testamento de Pasárgada*: antologia poética. Organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2003.
- BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL-MEC, 1980. (Coleção Fortuna Crítica, n. 5).
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: _____ et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. v.6.
- DIMAS, Antônio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Littera: revista para professor de português e de literaturas de língua portuguesa*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 12, set./dez. 1974.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____ *O que é um autor?* 3. ed. Lisboa: Passagens, 1992. p.129-60.
- GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (Org.) *Prezado senhor, prezada senhora*: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Figurações da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

PORTOLOMEOS, Andréa. *A crônica de Benjamim Costallat e a aceleração da vida moderna*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: EdUFMG, 2006. p.59-79.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outro missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SOUZA, Eneida M. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

_____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

_____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.