



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

**BERNARDO VALOIS SOUTO**

**Da crítica de poesia à poesia crítica:  
uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira**

**ORIENTADOR: PROF. DR. AMADOR RIBEIRO NETO**

JOÃO PESSOA – PB  
2011

**BERNARDO VALOIS SOUTO**

Da crítica de poesia à poesia crítica:  
uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de Concentração: Literatura e Cultura**

**Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto (UFPB)**

João Pessoa-PB  
2011

**BERNARDO VALOIS SOUTO**

**Da crítica de poesia à poesia crítica:  
uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira**

**BANCA EXAMINADORA**

---

*Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto*  
Orientador/ UFPB

---

*Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva*  
Membro/ UEPB

---

*Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães*  
Membro/ UFPB

---

*Prof. Dr. Hélder Pinheiro*  
Suplente/ UFPB

João Pessoa – PB  
2011

## **Dedicatória**

**A Amador Ribeiro Neto que, pela sábia maneira de orientar sem tolher, contribuiu muito para o sucesso deste estudo.**

**A Jaci, companheira em todos os momentos.**

**A minha família (em especial tia Mariinha, minha mãe e meus irmãos).**

**A meu pai José Carlos, *in memoriam*.**

## **Agradecimentos**

Aos professores que integram o PPGL, pela generosa partilha do saber.

Aos funcionários do PPGL, sempre atenciosos e prestativos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual este trabalho não seria possível.

## RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar, mediante o levantamento da parcela viva e significativa da obra crítica de Manuel Bandeira, de que modo o resgate da prosa ensaística do escritor pernambucano lança luz sobre o seu *métier poétique*. Para tanto, tendo em vista as principais linhas de força do pensamento do Bandeira crítico de poesia, estudaremos a obra dos poetas *pré-simbolistas* brasileiros examinados mais detidamente pelo autor de *Libertinagem* em sua prosa crítica (Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias), verificando, através do levantamento de marcas intertextuais e dos traços estilísticos coincidentes, de que modo se constrói a tradução da tradição oitocentista na lírica de Manuel Bandeira. O nosso estudo não levará em consideração os ensaios escritos por Bandeira sobre a obra poética de Castro Alves, visto que, no nosso entendimento, o autor de *Espumas Flutuantes*, apesar de grande poeta, não exerceu influência decisiva sobre a poética de Manuel Bandeira.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Crítica literária. Cânone literário. Intertextualidade.

## ABSTRACT

The main aim of this dissertation is to investigate, through the survey of the critical work of Manuel Bandeira, the way that his prose essays influences his poetic. Considering his line of thought as a poetry critic, we will study the work of the following pre-symbolist Brazilian poets that were studied by Manuel Bandeira in his critical prose: Raimundo Correia, Casimiro de Abreu and Gonçalves Dias. We also intend to verify, through the observation of intertextual characteristics and stylistic traits, the manner he constructs in his lyric the translation of the nineteenth century tradition. Our study will not take into account Bandeira's essays about Castro Alves' work due to the fact that we do not agree that Alves has had a decisive influence on Bandeira's poetic.

**Keywords:** Brazilian poetry - Literary critic - Literary canon – Intertext

# Índice

<b>1. Introdução.....</b>	<b>08</b>
<b>2. Bandeira, Crítico de Poesia</b>	
2.1 A Linhagem dos Escritores-Críticos.....	10
2.2 O Caminho Crítico de Manuel Bandeira.....	14
<b>3. A Posição de Manuel Bandeira no Modernismo Brasileiro</b>	
3.1 Entre a Tradição e a Modernidade.....	25
3.2 Manuel Bandeira e o Primeiro Momento Modernista.....	30
<b>4. A Tradução da Tradição na Lírica de Manuel Bandeira</b>	
4.1 Manuel Bandeira e Raimundo Correia ou O Parnaso Revisitado.....	50
4.2 Manuel Bandeira e Casimiro de Abreu ou Em Busca da Infância Perdida.....	63
4.3 Manuel Bandeira e Gonçalves Dias ou <i>Ut Musica Poiesis</i> .....	77
<b>5. Considerações Finais.....</b>	<b>94</b>
<b>6. Referências.....</b>	<b>96</b>

## 1 Introdução

Manuel Bandeira ocupa posição de destaque no cânone literário brasileiro graças a uma produção poética vigorosa e personalíssima que, a despeito de ser moderna, possui raízes bem fincadas na tradição. Poucos sabem, porém, que o poeta pernambucano também foi um exímio crítico literário que soube ler os nossos poetas “por dentro, como às vezes só um outro poeta sabe ler” (BOSI, 2002, p. 365). Esta dissertação se propõe a investigar, mediante o regate da parcela viva e significativa da obra crítica de Manuel Bandeira, de que modo a análise da prosa ensaística do escritor pernambucano lança luz sobre o seu *métier poétique*. Para tanto, tendo em vista as principais linhas de força do pensamento do Bandeira crítico de poesia, estudaremos a obra dos poetas *pré-simbolistas* brasileiros examinados mais detidamente pelo autor de *Libertinagem* em sua prosa crítica (notadamente Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias), verificando, através do levantamento de marcas intertextuais e dos traços estilísticos coincidentes, de que modo se constrói a tradução da *tradição pré-simbolista* na lírica de Manuel Bandeira. Embora Bandeira tenha se debruçado sobre a lírica de Castro Alves, o autor de *Espumas Flutuantes* não exerceu, em nossa opinião, grande influência sobre sua poética.

A escolha da obra de Manuel Bandeira como objeto de estudo deve-se fundamentalmente a dois fatores. Em primeiro lugar, por ser a atividade crítica do poeta pernambucano, como demonstraremos, indissociável de sua produção poética. É que na obra de Manuel Bandeira a crítica e a poesia formam uma espécie de *continuum*, possibilitando, assim, uma melhor compreensão do todo através das partes. Ou seja, faz-se necessário ler a poesia de Bandeira para melhor entender sua crítica, e ler sua crítica para melhor compreender sua poesia. Teoria e prática, desta forma, se respondem e se completam. O outro fator é a incompreensível escassez de estudos mais extensos e acurados a respeito da prosa crítica do grande escritor pernambucano.

O principal objetivo do nosso estudo é demonstrar que a influência de escritores *pré-simbolistas* brasileiros (tais como Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias) sobre a lírica bandeiriana faz-se presente também naquilo que a crítica convencionou classificar como sua *fase moderna* (ou seja, todos os

livros posteriores a *O Ritmo Dissoluto*). Tal visada nos conduzirá à comprovação de nossa hipótese, a saber: o diálogo de Bandeira com a tradição literária brasileira oitocentista permaneceu fecundo mesmo após 1930, data da publicação de *Libertinagem*, livro tido como verdadeiro *divisor de águas* dentro da obra poética do autor pernambucano.

Mas antes de analisarmos de que modo se dá a *tradução da tradição* na lírica de Manuel Bandeira, faz-se necessária uma pontual incursão à sua prosa crítica, visto que esta servirá de alicerce para boa parte dos argumentos que desenvolveremos ao longo do nosso estudo. Assim, nossa dissertação seguirá um percurso algo platônico, isto é, só lançaremos luz sobre a '*mesa* pertencente ao universo empírico' (a poesia) após termos investigado a '*ideia de mesa* integrante do universo inteligível' (a teoria).

## 2 Bandeira, Crítico de Poesia

### 2.1 A Linhagem dos Escritores-Críticos

A prática da crítica literária por escritores nos remete à remota Antiguidade Clássica. Daí Jean-Ives Tadié afirmar que “a crítica dos artistas abrange toda a história da literatura” (1988, p.10). Ao que se sabe, Quintus Horatius Flaccus (65-68 a.C) – autor da famosa *Epistola ad Pisones* – foi o primeiro *escritor-crítico* de que temos notícia. O crítico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva sintetiza com precisão os principais preceitos da *Ars Poetica* horaciana:

O poeta deve adotar, em conformidade com os temas tratados, as convenientes modalidades métricas e estilísticas. A infração desta norma, que em termos de gramática do texto poderíamos considerar como reguladora da coerência textual desqualifica radicalmente o poeta. (...) Horácio concebia portanto os gêneros literários como entidades perfeitamente diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres temáticos e formais, devendo o poeta mantê-los cuidadosamente separados, de modo a evitar, por exemplo, qualquer hibridismo entre o gênero cômico e o gênero trágico. (...) Assim se fixava a famosa regra da *unidade de tom*, de tão larga aceitação no classicismo francês e na estética neoclássica, que prescreve a separação rígida dos diversos gêneros e que esteve na origem imediata de importantes polêmicas literárias ocorridas desde o século XVI até ao triunfo do romantismo. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 347).

Podemos observar que a *Epistola* é um texto fundamentalmente prescritivo e com clara intenção didática. É que, segundo Horácio, o poeta, para ser legítimo, deveria seguir à risca os todos os preceitos clássicos, a saber: *clareza*, *simetria*, *equilíbrio* e *harmonia*. Qualquer desobediência a esses preceitos seria considerada uma grande afronta ao *bom gosto*. Mais de mil anos se passaram até o surgimento de uma obra capaz de rivalizar com a *Epístola*.

Em *De vulgari eloquentia* (1303-4) – obra-ilha que, inclusive, transcende a esfera dos estudos literários – Dante analisa os aspectos estruturais das *canzoni provenzali*. É neste monumental livro que o poeta italiano se debruça sobre a obra

de Arnaut Daniel (ALIGHIERI, 1996, p. 85), certamente um dos grandes mestres daquilo que Ezra Pound veio a chamar de melopeia.

Do século XIV ao século XVII há um patente declínio da crítica literária exercida por escritores. É apenas a partir da eclosão do Romantismo, em fins do século XVIII, que a produção ensaística dos escritores começa a ganhar novo fôlego e novos contornos:

Na prática, o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. Diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que orientavam a produção literária: código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo (orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar). Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

É nesse contexto de ruptura que surge a obra crítica de S.T. Coleridge (1772 - 1834). Coleridge vem a ser, não resta dúvida, um dos fundadores do que hoje entendemos por Teoria da Literatura, pois “ao dissociar a poesia da intenção moral [...] e ao desenvolver a noção de forma orgânica, estabeleceu os princípios da objetividade e do formalismo em que iria alicerçar-se o *New Criticism*” (VIZIOLI, 1995, p. 30). Através da *teoria da imaginação* – cujo exemplo prático é o poema onírico *Kubla Khan* – Coleridge revolucionou o conceito de *mimesis*. Para o poeta-crítico inglês, a poesia não deveria se circunscrever à imitação da realidade factual; deveria ser, antes de tudo, *poiesis*: criação imaginativa suscitada por sensações e impressões do subconsciente. Tais sensações e impressões, antes de chegarem ao papel, seriam harmonizadas mediante uma imaginação disciplinada pela *technê*. Ao resgatar a concepção aristotélica de *mimesis* e sinalizar para a relevância da imaginação no ato criador, Coleridge mostrou que a psicologia e a filosofia podem servir como importantes subsídios para a compreensão do fazer artístico.

Algumas décadas depois, nos EUA, surge aquele que revolucionou os estudos literários, lançando as bases para uma crítica mais científica e mais centrada na linguagem: Edgar Allan Poe. Não seria exagero afirmar que, não existisse a prosa crítica de Poe, dificilmente o século XX teria produzido um crítico da estatura de Valéry. Talvez o maior mérito do Poe crítico de poesia tenha sido o de sepultar, de uma vez por todas, a concepção romântica segundo a qual a obra de arte é fruto do *Gênio*, da *inspiração*:

Intensamente aplicado desde jovem à mecânica do fato literário, à instrumentação poética, à técnica da crítica, às fórmulas capazes de assegurar o controle sobre a matéria com que se trabalha mediante o absoluto domínio dos utensílios mentais que a elaboram, Poe busca essa atitude central de que fala Paul Valéry ao estudar Leonardo [da Vinci], atitude 'a partir da qual as empresas do conhecimento e as operações da arte são igualmente possíveis'. (...) De toda a sua obra crítica, esta busca pelo método parece ser o legado mais importante deixado por Poe às letras universais. (CORTÁZAR, 2006, p.146).

Em ensaios como *A Filosofia da Composição* (POE, 2009, p.113- 128), a despeito de algumas explicações mirabolantes a respeito do método composicional de *O Corvo*, Poe nos mostra que o criador tem plena consciência da maior parte da arquitetura do poema. É muito provável que a concepção de Valéry da poesia como “uma espécie de **máquina** de produzir o estado poético através das palavras” (VALÉRY, 2007, p. 209, grifo nosso) tenha sido inspirada pela leitura de *A Filosofia da Composição*. Coube a Charles Baudelaire a divulgação das obras de Poe na Europa.

Na obra crítica de Baudelaire encontramos, como na do Coleridge de *Biographia Literaria* (1995, p. 149) e na do Poe de *Eureka* (*op. cit.*, p. 221-331), uma defesa intransigente da imaginação criadora. Para o autor de *Les Fleurs du mal*, a arte jamais poderia se render a fins utilitários, ao corpo a corpo das batalhas ideológicas. A poesia deveria ser posta a serviço da beleza, única e exclusivamente. É neste sentido que o poeta-crítico francês convalida a concepção esteticista de Poe a respeito da criação poética:

Uma enorme quantidade de gente considera que o objetivo da poesia é um ensinamento qualquer, que deve ora aperfeiçoar aos costumes, ora *demonstrar* algo de útil. **Edgard Poe pretende que os americanos patrocinaram especialmente essa ideia heterodoxa** ; infelizmente não é necessário ir até Boston para encontrar a heresia em questão. Aqui mesmo [na França], ela nos cerca, e todos os dias bombardeia a verdadeira poesia. A poesia (...) não tem outro objetivo senão ela mesma ; ela não pode ter outro, e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema do que aquele que terá sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema. Não quero dizer que a poesia não enobreça os costumes, -- que me entendam bem, -- que seu resultado final não seja de elevar o homem acima do nível dos interesses vulgares ; isso será evidentemente um absurdo. Digo que, se o poeta perseguiu um objetivo moral, ele diminuiu sua força poética ; não é imprudente apostar que sua obra será má. A poesia não pode, sob pena de morte ou de desfalecimento, comparar-se com a ciência ou com a moral. A poesia não tem a Verdade como objeto, ela só tem a ela mesma. Os modos de demonstração da verdade são outros e estão alhures. A verdade não tem nada a ver com as canções. (BAUDELAIRE, 1993, p. 57).

Assim sendo, Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers – escritores-críticos elencados por Leyla Perrone-Moisés no exemplar *Altas Literaturas* (1998) – são, de uma forma ou de outra, tributários de Coleridge, Poe e Baudelaire, por acreditarem que a criação não deve estar atrelada a nenhum ditame externo, visto que não pode existir imaginação criadora sem liberdade de expressão. Mas essa *liberdade* não é sinônimo de aleatoriedade, uma vez que não pode haver arte sem rigor.

No Brasil, além de Haroldo de Campos e Mário Faustino, pelo menos três escritores-críticos merecem destaque: Machado de Assis, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. A seguir, discorreremos a respeito da notável produção ensaística do autor pernambucano.

## 2.2 O Caminho Crítico de Manuel Bandeira

Embora tenha iniciado sua atividade crítica com a publicação de *crônicas*<sup>1</sup> para diversos jornais do país – a maioria delas, como não poderia deixar de ser, relacionadas de uma forma ou de outra à literatura – ainda na década de 1930 (o livro *Crônicas da província do Brasil* vem a lume em 1937), a crítica de Manuel Bandeira – quer pela qualidade, quer pela seriedade – opôs-se frontalmente à chamada da *crítica de rodapé*, espécie de *pseudo-crítica* tão em voga no Brasil da primeira metade do século XX:

[A *crítica de rodapé* era] ligada fundamentalmente à não-especialização da maior parte dos que se dedicavam a ela, na sua quase totalidade bacharéis; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal— o que traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma publicidade, uma difusão muito grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros ‘diretores da consciência’ de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo perfeito com o mercado, com o movimento editorial seu contemporâneo. (SÜSSEKIND, 1993, p. 23).

Enquanto os *homens de letras* (em sua maioria jornalistas não-especializados no ofício da análise literária) faziam da *crítica* uma atividade suplementar, quando não esporádica e ocasional, Bandeira (embora não fosse propriamente um *scholar*, visto que não possuía uma especialização acadêmica em Literatura) já era, em meados da década de 1920, um escritor de renome nos círculos literários do Brasil, fato que *per se* já lhe conferia certa *legitimidade* no exercício da crítica (*legitimidade* que faltava à maioria dos seus colegas de imprensa). Portanto, caso concordemos com a afirmação de Valéry, segundo a qual “todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem” (2007, p. 208), não há porque não considerarmos Manuel Bandeira – poeta dos mais autênticos que já tivemos – um crítico de primeira ordem. Deste modo, da mesma forma que a magnitude do Bandeira poeta como que *legitima* a sua prosa crítica, a recíproca torna-se verdadeira. Assim o entende, por exemplo, Antonio Candido de

---

<sup>1</sup> Há na obra em prosa de Bandeira “ao lado de numerosos textos que se podem considerar efetivamente crônica, no sentido de um breve relato ou comentário sobre fato variado, outros textos, incluídos entre estes, que se desenvolvem como estudos sistemáticos” (GUIMARÃES, 1997, p 8).

Mello e Souza, esse *primus inter pares* da crítica brasileira. Referindo-se à produção crítica de Bandeira, Candido vê no autor pernambucano um “conhecedor profundo do artesanato poético, da história e das técnicas da poesia, numa palavra, uma grande consciência da arte literária” (1958, p.10).

É que Manuel Bandeira pertence à estirpe dos escritores-críticos. Não foi, é certo, um escritor-crítico nos moldes de um Haroldo de Campos – neste, segundo Leyla Perrone-Moisés (1998, p.12), a atividade crítica ocupa um lugar tão importante quanto o da escrita de criação – mas foi, ao lado de Machado de Assis e Mário de Andrade, um grande precursor, ao menos no Brasil, desta espécie tão peculiarmente moderna de crítica.

O método crítico de Bandeira deve mais à corrente de fundamentação linguística que propriamente à de cunho cultural. Assim como os escritores críticos elencados por Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (1998), Manuel Bandeira confere, em sua prosa crítica, especial relevo àquilo que Mário Faustino, querendo se referir à arquitetura formal do poema, certa vez chamou de *artesanatos da poesia*, havendo mesmo muitos estudos em que privilegia claramente uma abordagem de orientação *formalista*. O crítico João Alexandre Barbosa, em *A Leitura do Intervalo*, convalida tal conclusão:

Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade (...), retomando a tradição ilustre dos poetas-críticos da modernidade, trazem valiosas contribuições para uma reflexão mais ‘técnica’ da literatura, com observações de ordem formal que serão decisivas para a crítica literária posterior. (1990, p. 66).

É certo que Bandeira resvala, aqui e ali, no *impressionismo crítico*, ou seja, na adoção de critérios subjetivos (critérios esses que não podem, portanto, reclamar validade geral, visto que estão calcados na *sensibilidade* do crítico e no *gosto pessoal*) em suas análises. Mas esses *impressionismos*, além de pouco frequentes, são plenamente justificáveis caso concordemos com Jean Starobinski, para quem “a crítica não pode permanecer dentro dos limites de um saber verificável; ela deve fazer sua própria obra, correndo os riscos da obra” (apud ROGER, 2002, p. 7). Além do mais, há muito de *intuição estética* – no sentido croceano da expressão –, nesses *impressionismos* de Bandeira. No que diz respeito ao uso da subjetividade na atividade crítica dos escritores, Leyla Perrone-Moisés esclarece que

a crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e **cria valores**. Enquanto a crítica literária institucional, na vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, **a crítica dos escritores lida diretamente com valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar.** (*op. cit.*, p. 11, grifo nosso).

A seguir, examinaremos o livro *Itinerário de Pasárgada* – esta *suma teórica* do pensamento de Manuel Bandeira e, por isso mesmo, obra chave para a compreensão do que poderíamos chamar de *cosmovisão literária* do autor pernambucano. Neste livro, Bandeira se entrega a uma “reflexão crítica sobre o próprio ofício, que é, aliás, uma das marcas da tradição moderna: a incorporação da crítica, sob formas variadas, no interior do projeto de construção da obra” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 124).

Em *Itinerário de Pasárgada*, reveladora *autobiografia lírica*, o poeta-crítico pernambucano narra como se deu seu longo e árduo percurso de Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (o recifense *bem-nascido*, o jovem tísico, o quase arquiteto) ao festejado poeta Manuel Bandeira, introdutor das formas na moderna poesia brasileira:

*Itinerário de Pasárgada* pode ser entendido como o relato de uma experiência poética: uma longa e lenta viagem em que o vivido, transmutado em poesia, se revela à luz da consciência que lhe deu forma; em que a prática do fazer poético se mostra à visão do fazedor, iluminada em teoria, mas numa chave modesta e simples, que não destoia do estilo humilde do poeta. (ARRIGUCCI JÚNIOR, *idem*, p. 124).

Espécie de *ars poetica* bandeiriana, o *Itinerário* é o exemplo mais bem-acabado de reflexão estético-formal dentro da obra ensaística de Manuel Bandeira. Em verdade, o livro aproxima-se mais de uma personalíssima reflexão a respeito da natureza do fenômeno poético que da *crítica literária* propriamente dita. No *Itinerário*, o autor pernambucano só se ocupa em analisar obras literárias alheias quando estas, de uma forma ou de outra, lançam luz sobre aspectos insuspeitados da sua própria poética. Ao se debruçar sobre a essência do seu *métier poétique*, Bandeira acaba, por tabela, traçando um riquíssimo panorama das principais tendências e impasses da lírica moderna:

[Itinerário de Pasárgada é uma] exemplar autobiografia literária (indispensável para a compreensão da obra de seu autor, mas também inestimável como fonte sobre a história da poesia brasileira, sobre influências exercidas ao longo dessa história ou sobre o desenvolvimento de formas poéticas). (GUIMARÃES, 1997, p. 10-11).

Nesta obra podemos encontrar, por exemplo, curiosíssimas observações a respeito dos *artesanatos da poesia*, como a acurada e surpreendente observação feita a respeito das ‘rimas pobres’, recurso bastante desdenhado pelos poetas de feição classicizante:

Aprendi a não desdenhar das chamadas rimas pobres. Rimas de participio passado, por exemplo, como no transcrito soneto de Camões [transcreve-nos, então, o soneto de Camões], onde ‘sossegado’ rima com ‘repousado’, e ‘deitado’ com nomeado. São tão pertinentes ao assunto, (...) soam tão bem dentro da totalidade geral do poema, que ninguém lembra que são participios passados. Aprendi que boa rima é aquela que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical. (BANDEIRA, 1997a, p. 307-308).

Bandeira, de fato, utilizou em abundância esse recurso em seus poemas, basta lembrarmos, por exemplo, do famoso “Rondó dos Cavalinhos” — poema onde predominam as rimas em gerúndio:

“Os cavalinhos correndo, /E nós, cavalões, comendo...”

Ou então do soneto “Vita Nuova”, em que ‘rimas pobres’, tais quais ‘ninho’ e ‘carinho’, ‘mastro’ e ‘astro’, ‘primavera’ e ‘quimera’ nos trazem ao ouvido uma sensação de surpresa, “mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical” (*idem, ibidem*, p. 308). O êxito dessa *resolução musical* deve-se muito ao laço de inusitado parentesco criado pelo poeta ao aproximar harmonicamente, mediante a força melódica da rima, palavras tão díspares (ao menos do ponto de vista semântico) quanto ‘quimera’ e ‘primavera’:

## Vita Nuova

De onde e veio esse tremor de ninho  
A alvorecer na morta madrugada?  
Era todo o meu ser... Não era nada,  
Senão na pele a sombra de um carinho.

Ah, bem velho carinho! Um desalinho  
De dedos tontos no painel da escada...  
Batia a minha cor multiplicada,  
- Era o sangue de Deus mudado em vinho!

Bandeiras tatalavam no alto mastro  
Do meu desejo. No fervor da espera  
Clareou à distância o súbito alabastro.

E na memória, em nova primavera,  
Revivesceu, candente como um astro,  
A flor do sonho, o sonho da quimera.

(BANDEIRA, *Estrela da Tarde*, 1993, p. 235)

Outra observação interessante, também de ordem formal, faz referência aos *poetas menores*. Relata-nos Bandeira:

Devo dizer que aprendi muito com os poetas menores. Neles, mais do que nos bons, se acusa o que devemos evitar. (...) Nos melhores poetas certos versos passam muita vez despercebidos. Bilac foi sem dúvida um belo artista. Sem embargo, não é verdade que os dois primeiros versos do *Julgamento de Frineia* lhe saíram muito desgraciosamente pesados por causa de quatro adjetivos, colocados em posição homóloga, dois num verso, dois no outro, sendo que os primeiros graves, os segundos esdrúxulos?

“Mnzarete, a divina, a pálida Frineia  
Compadece ante a austera e rígida assembleia...”

A combinação adjetivo + substantivo + substantivo + adjetivo é uma de uma monotonia mortal para o alexandrino. Em toda a obra de Bilac há uma meia dúzia deles:

‘No indizível horror de uma noite vazia...’

(A morte)  
'Da infernal multidão dos Elfos amorosos...'  
(Wilfredo)  
'Na cerrada região das florestas sombrias'  
(O caçador de esmeraldas)

Mas não foi em Bilac, mas em pós-parnasianos de segunda ordem que atentei nesse trambolho e aprendi a evitá-lo. (BANDEIRA, 1997a, p. 304-305).

Como podemos perceber, Bandeira mostra-se um crítico bastante atento à *technê* do verso. Aliás, esta preocupação com a *carpintaria poética*, com a fatura propriamente dita do poema, é um dos traços diferenciais da crítica exercida por esta espécie tão particularmente moderna de estudioso da literatura, o escritor-crítico.

Ao longo do nosso estudo, nos momentos oportunos, a fim de melhor fundamentarmos as análises de alguns poemas de Bandeira tributários da tradição *pré-simbolista*, traremos à baila outras interessantes observações contidas no *Itinerário de Pasárgada*, traçando, assim, um retrato mais detalhado desta fundamental reflexão acerca da criação poética.

### **2.3 Manuel Bandeira e a Poética Sincrônica**

A revisão do cânone literário vem ganhando cada vez mais espaço dentro da crítica atual, sobretudo dentro da chamada *crítica de vanguarda* (no Brasil representada, sobretudo, pelos expoentes do *Movimento Concretista*). Tal mudança de postura deve-se, fundamentalmente, ao questionamento da concepção diacrônica da História (concepção esta, aliás, fundamente enraizada no logocêntrico pensamento do Ocidente, a despeito da ampla difusão da ideia de ciclicidade do tempo instaurada por Nietzsche com sua teoria do *eterno-retorno*). Leyla Perrone-Moisés, em seu meritório *Altas Literaturas*, sintetiza bem o problema:

Apesar de um Vico, que, como os gregos, estava mais interessado no Ser do que no Devir e propunha uma história cíclica de *corsi e ricorsi*, apesar do irracionalismo romântico que ainda hoje (e talvez cada vez mais) repercute no

pensamento ocidental, a concepção da história que predominou e se instalou como disciplina acadêmica é uma concepção linear, causalista e finalista. A história literária que se criou e se formou sob a égide da história geral positivista é condicionada por essa lógica da sucessão. (1998, p.27).

Desde a primeira metade do século XX, no entanto, alguns críticos vêm tentando repensar essa lógica diacrônica e positivista da historiografia literária, dentre estes destacamos, não por acaso, três escritores-críticos: T.S. Eliot e Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos. A escolha específica destes três autores deve-se ao fato de que eles, além de compartilharem vários pontos de vista teóricos (como será demonstrado mais adiante), são consabidamente decisivos para a formação do que poderíamos chamar de *corrente revisionista* da crítica (ou simplesmente *crítica revisionista*), cuja principal característica é o resgate, através de uma leitura sincrônica da história literária, de escritores situados à margem do Cânone Ocidental. Começemos por T.S. Eliot.

Herdeiro legítimo do pensamento teórico de Ezra Pound, Eliot assimila fundamente a ideia de *paideuma* do autor de *The Cantos*. Entenda-se *paideuma* como “justaposição das partes vivas de uma cultura: — corpo de conhecimento que funciona.” (CAMPOS, 1983, p.146). Assim, no ensaio *Tradição e talento individual* (1917), Eliot propõe uma consistente teorização do que poderíamos chamar de *poética sincrônica*. Neste ensaio, Eliot entende que resgatar a tradição é uma atitude essencial para o processo criativo, pois, como se sabe, nenhum artista cria *ex nihilo*. Há, portanto, uma necessidade natural de diálogo com os mortos:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p.39).

O autor de *The Waste Land* defende, como podemos depreender, que esse diálogo com a Tradição é fundamental inclusive para modificar a própria Tradição,

que não mais será a mesma após o trabalho de reescrita. É desta forma que Eliot retoma, a seu modo, o *make it new* poundiano.

Já na conferência *O que é poesia menor?* (1944), a problemática do estabelecimento do cânone é revisitada, só que agora com matizes um pouco diferentes. Com certa dose de ironia, Eliot critica a postura do leitor que valoriza apenas os autores canônicos:

Na verdade, sentir-me-ia inclinado a duvidar da veracidade do amor à poesia de qualquer leitor que não tivesse uma ou mais dessas afeições pessoais pela obra de algum poeta sem grande importância histórica: suspeitaria que a pessoa que apenas gostasse de poetas que os livros de História concordam ser mais importantes não passaria, provavelmente, de um estudante consciencioso, que contribui com muito pouco de si na sua apreciação. (1972, p.65)

Vale salientar, por fim, que Eliot exerceu concretamente a *crítica revisionista* ao resgatar do limbo os *metaphysical poets*, cujo principal representante foi o singularíssimo John Donne (GOMES, 1991, p.11-13), poeta hoje festejado como um dos maiores da língua inglesa.

Contemporâneo do escritor-crítico anglo-americano, Jorge Luis Borges é, como sabemos, outra figura de proa nos quadros da Literatura do século XX. O pensamento teórico de Borges a respeito do cânone literário encontra-se sintetizado de maneira exemplar no ensaio *Kafka e seus precursores* (1951), e guarda grandes semelhanças em relação às ideias de T.S. Eliot. Neste estudo, o escritor argentino defende a ideia de que “cada escritor ‘crea’ a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”(1974, p.712). Para Borges, os novos escritores (diferentemente do que vigora no senso comum) não dão prosseguimento ao passado, os novos escritores literalmente *criam* o passado. É que o escritor mais forte, ao lançar luz sobre outro (tido, muitas vezes, como *menor*), reabilita-o, apresentando-nos aspectos insuspeitados da poética deste. Com tal diretriz crítica, o escritor argentino problematiza toda a questão das fontes, das influências e, por conseguinte, da própria noção de tradição literária. O autor de *El Aleph* também comparava a Literatura a uma espécie de palimpsesto, quando diz

que a criação poética “é uma mistura de esquecimento e lembrança daquilo que lemos” (1999, p.195).

Mas esse movimento de questionamento da compreensão diacrônica da história literária não se restringiu à Europa e à Argentina. No Brasil, cite-se, a título de exemplo, a *redescoberta*, por parte da *crítica de vanguarda*<sup>2</sup>, da obra de importantes escritores como é o caso do poeta maranhense Joaquim de Sousaândrade e do poeta simbolista baiano Pedro Kilkerry. Tanto Kilkerry como Sousaândrade, é importante salientar, ficaram à margem do vastíssimo cânone de Silvio Romero (principal historiador literário brasileiro contemporâneo a estes poetas). A empresa revisionista dos Campos teve por principal objetivo a revisão de nossa história literária. Desagradava aos concretistas os critérios eleitos pela crítica precedente para o estabelecimento do *cânon*, sob a alegação de que tais parâmetros eram *conservadores*. Assim, nortearam suas escolhas tendo como baliza o *make it new!* poundiano. Desta forma, elegeram o critério *inovação* como o *fiel da balança* no que diz respeito à aferição do valor estético das obras de arte literária. Eis o que Haroldo de Campos, subsidiado pelo pensamento de Jakobson, entende por *poética sincrônica*:

Para o crítico de visada sincrônica não interessa o horizonte abarcante e esteticamente indiferente da visão diacrônica. Roman Jakobson fornece os subsídios para a elaboração desse conceito, quando escreve: ‘A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. (CAMPOS, 1969, p. 207).

Precursor dos Campos na empresa revisionista, Manuel Bandeira não teve como principal intuito, pelo menos *a priori*, propor, através de sua prosa crítica, uma revisão da historiografia literária brasileira. Para ele, assim como para Jorge Luis

---

<sup>2</sup> Ver CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Revisão de Sousaândrade**. São Paulo:edição Invenção, 1964 e CAMPOS, Augusto de. **Revisão de Kilkerry**. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970.

Borges, a revisitação de certos escritores importava mais pelo que fornecia de matéria-prima *sui-generis* para o delineamento de sua poética. Desta forma, assim como escritores *não-canônicos* como Chesterton e H.G. Wells contribuíram para a formação estético-estilística de Jorge Luis Borges<sup>3</sup>, assim poetas pouco festejados como Raimundo Correia e Casimiro de Abreu, por exemplo, foram importantes para a formação estético-estilística Manuel Bandeira. É que “a crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita” (PERRONE-MOISÉS, *op. cit.*, p. 11).

Sendo um leitor dos clássicos, Manuel Bandeira é um atualizador da tradição (do latim *traditio* = “trazer”, “entregar”). E é precisamente neste sentido que Bandeira pode ser compreendido como um *tradutor da tradição*<sup>4</sup>, porque, jamais esquecendo as conquistas estético-estilísticas de seus antecessores, soube reaproveitá-las, renovando-as graças ao seu indiscutível *talento individual*. A poética bandeiriana, neste tocante, assemelha-se bastante à do poeta-crítico T.S. Eliot:

[Eliot] vai aos poucos revitalizando o material [textos literários] ‘tomado por empréstimo’ a este ou aquele autor, de modo a torná-los estranhamente ‘eliotianos’, quando o oposto é que seria plausível. Assim, e porque “Eliot repetiu [segundo Leonard Unger] os estilos os ritmos de Laforgue e Conrad para seus próprios e controlados fins, descobrimos que ele [T.S. Eliot] deixou algo de suas próprias características na linguagem deles, Laforgue e Conrad”. (JUNQUEIRA, 2006, p. 20).

A esse processo o poeta-crítico Ivan Junqueira batizou *eliotização*. A *eliotização* não se diferencia da concepção kristeviana de criação literária, segundo a qual “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e

---

<sup>3</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 69.

<sup>4</sup> Para a semiótica da cultura, a *tradução da tradição* decorre da análise da compreensão do encontro entre culturas como experiência dialógica e, portanto, semiótica. Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar a outra. (MACHADO, 2002, p.28) Assim sendo, não nos parece inadequado entender o processo de influência estético-estilística como uma espécie de *tradução da tradição*, embora a intertextualidade, neste caso, claramente se restrinja ao âmbito da literatura.

transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p.64), e também dialoga de perto com a ideia central do ensaio *Kafka e sus precursores*, de J.L. Borges (ensaio, não por acaso, influenciado pelo pensamento crítico de T.S. Eliot<sup>5</sup>).

Podemos dizer, portanto, que ocorre em parte da lírica bandeiriana um processo que se assemelha bastante à *eliotização*, processo que, inspirados pelo sagaz neologismo de Ivan Junqueira, resolvemos denominar *bandeirização*. É importante observar, a propósito, que o próprio Bandeira, no seu *Itinerário de Pasárgada* (1997, p. 343), enxerga grande semelhança entre o seu método composicional e o método de T.S. Eliot.

Mas antes de investigarmos de que modo se constrói essa *poética da bandeirização – tradução* (isto é, *atualização*) via poesia do legado estético-estilístico *pré-simbolista* – é essencial que saibamos a exata posição ocupada por Manuel Bandeira nos quadros da lírica brasileira do século XX.

---

<sup>5</sup> Cf. BORGES, J.L. *Obras completas de Jorge Luis Borges 1923-1972*. Buenos. Aires: Emecé ,1974, p. 712 – nota de rodapé.

### 3 A Posição de Manuel Bandeira no Modernismo Brasileiro

#### 3.1 Entre a Tradição e a Modernidade

No famoso ensaio *Que é um clássico?*, o poeta-crítico T.S. Eliot afirma que a magnitude de um escritor depende em grande parte do horizonte cultural em que este se situa e do momento histórico ao qual pertence. Partindo desse pressuposto, Eliot conclui que a grandeza de um escritor não depende exclusivamente do seu talento individual (*individual talent*), mas de uma conjunção de fatores que vão desde o convívio com tendências estéticas heterogêneas até o nível de eficiência<sup>6</sup> da língua nacional no período de sua produção literária:

Um autor – notadamente Shakespeare e Virgílio – pode contribuir muito para desenvolver a sua língua, mas não pode levar essa língua à maturidade, **a menos que o trabalho de seus predecessores a tenha preparado para o seu retoque final. Uma literatura madura, portanto, tem por detrás de si uma história: uma história que não é simplesmente uma crônica, um acúmulo de manuscritos e de obras de todas as espécies, mas um processo organizado, embora inconsciente, de uma língua para concretizar suas próprias potencialidades dentro de seus próprios limites.** (ELIOT, 1972, p. 84, grifo nosso).

O poeta pernambucano Manuel Bandeira surgiu num momento emblemático da história literária brasileira. Filho da “última fase do Simbolismo”, conforme assinala Bosi (*op. cit.*, p.334), e possuidor de uma sólida formação clássica<sup>7</sup>, Bandeira vivenciou de perto a eclosão do Primeiro Momento Modernista, entrando em contato com uma vasta gama de tendências estéticas. O próprio Bandeira parece reconhecer a importância decisiva do contexto estético-ideológico para a formação do artista da palavra, visto que, ao tecer um comentário crítico a respeito da obra de Carlos Drummond de Andrade, o autor de *Opus 10* como que convalida a teoria defendida por Eliot em *Que é um clássico?*:

---

<sup>6</sup> Para Ezra Pound (2006, p. 36), a língua é eficiente quando é precisa (exata) e clara.

<sup>7</sup> Ver *Itinerário de Pasárgada*: “Alberto de Oliveira, Bilac, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, poetas que, com os portugueses Antônio Nobre, Cesário Verde e Eugênio de Castro, foram os que mais estudei nos anos de formação” (BANDEIRA, 1997a, p. 307).

Carlos Drummond de Andrade levou sobre os seus companheiros de geração a vantagem de aparecer perfeitamente assentado e **amadurecido**. Se tivesse surgido em livro há oito anos atrás, e já então andava empenhado na batalha modernista, apresentaria talvez as incertezas, as facilidades que degeneraram em cacoetes, enfim as presunções daquela idade ingrata, idade infeliz, de transição. **Como a voz dos rapazes na puberdade, a de muitos poetas daquela hora** [Bandeira refere-se, evidentemente, ao princípio da década de 1920] **afinava e desafinava com frequência**. (1997b, p.75, grifo nosso)

Fica evidente, portanto, que Bandeira acreditava ser o momento histórico, entendido como *Zeitgeist* (com todas as suas contingências de ordem estética e ideológica), um fator decisivo para a formação artística de qualquer poeta. Não é à toa que utiliza o termo **amadurecimento**, ou seja, refinamento da *technē*, enriquecimento da noção de fazer artístico etc. Vale ressaltar que T.S. Eliot (*op. cit.*, p. 82-83) reconhece a **maturidade** como qualidade indispensável ao grande poeta – e todos os poetas realmente grandes são, na acepção de Italo Calvino (1993, p. 10-11), clássicos, pois “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Assim sendo, Manuel Bandeira, o introdutor das formas na poesia moderna no Brasil, como quer Davi Arrigucci Júnior (1990, p. 14) e influenciador de poetas tão díspares como Mario Quintana (seja pela temática do *humilde cotidiano*, seja pela linguagem despojada) e Carlos Drummond de Andrade (seja pelo *vers libre*, seja pela recusa de certa poesia metafísico-espiritualista), pode ser considerado o que Calvino chama de *clássico moderno* (idem, p. 11-12). Assim também o entende Antonio Candido de Mello e Souza, para quem Manuel Bandeira é “o grande clássico da nossa poesia contemporânea” porque “como os clássicos, possui a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem os tornar prosaicos” (CANDIDO, 1993, p.4).

Num curto depoimento, desentranhado do *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira nos dá a exata medida da sua posição de clássico-moderno e, por conseguinte, nos fornece algumas pistas a respeito de sua **madura** concepção a respeito do fenômeno poético:

Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. **Nunca atacamos publicamente o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.** (1997, p. 326, grifo nosso).

Daí a poesia de Bandeira nascer do amálgama entre as conquistas estéticas da tradição pré-simbolista e as valiosas contribuições tanto do Simbolismo<sup>8</sup> como das *Vanguardas Europeias* (que culminaram, no Brasil, na Semana de Arte Moderna). Arrigucci Júnior, certamente o maior estudioso da obra bandeiriana, parece convalidar o nosso pensamento:

Formando-se no momento penumbriado, lidando com a mescla parnasiano-simbolista característica desse período histórico-literário no Brasil, [Bandeira] leu a fundo sua herança tradicional. Assimilou dela um substrato em que implantaria a forma nova e os novos conteúdos da modernidade nascente, pela qual demonstrou desde logo o mais vivo interesse<sup>9</sup>, conforme atesta sua variada leitura dos contemporâneos. (idem, p. 259).

Deste modo, mantendo um constante e profícuo diálogo com a tradição literária, Bandeira foi o primeiro a lançar as bases da moderna poesia brasileira, seja pela eficiente experiência como versilibrista, seja pela gradual incorporação de motivos prosaicos ou mesmo da linguagem coloquial aos seus poemas. É que o

---

<sup>8</sup> É importante lembrarmos que o Simbolismo brasileiro possuía forte pendor clássico, fato que fica evidenciado seja pela escolha do soneto como forma e fôrma predileta, seja pela utilização de uma sintaxe ainda bastante tradicional, exceção feita a alguns poemas de Cruz e Souza e de Pedro Kilkerry (este último quase desconhecido à época).

<sup>9</sup> Davi Arrigucci Jr., em seu *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*, aponta a influência do tema do *prosaico cotidiano* de **Cendrars** (idem, p. 99-100, grifo nosso) e a técnica de montagem surrealista de **Apollinaire** (idem, p. 54-56, grifo nosso) na poesia de Manuel Bandeira. Além de Arrigucci Jr., outros críticos de peso, como Antonio Candido, também enxergam o influxo das *Vanguardas Europeias* sobre a poética de Bandeira. Para Candido, o poema “Canção das duas Índias” pode ser comparado a “uma grande tela surrealista [...], [a uma] marinha à De Chirico ou, antes, à Max Ernest” (CANDIDO, 2002, p. 9) ; já no poema “Peregrinação”, Candido observa forte influência da estética cubista : “no retrato feminino de ‘Peregrinação’, por exemplo, é de Picasso ou de Braque que imediatamente nos lembramos, vendo o poeta apreender a realidade exterior fracionada, numa pluralidade de ângulos” (idem, *ibidem*, p. 10).

poeta pernambucano soube enxergar aquilo que havia de atemporal na tradição literária brasileira e universal, daí condenar parcialmente o extremista ideário da Geração de 22. Tal postura faz de Manuel Bandeira um verdadeiro clássico-moderno, pois, sendo uma espécie de suma estético-estilística<sup>10</sup> das principais tendências da poesia brasileira e universal de todas as épocas, soube exprimir através de sua lírica o *éthos e o phatos*<sup>11</sup> desse arquipélago de culturas chamado Brasil como nenhum outro poeta de seu tempo. Daí Mário Faustino afirmar ser Manuel Bandeira “o único poeta [visceralmente] brasileiro” (2003, p. 471).

Essa emblemática atitude ante a poesia, vale salientar, é inteiramente *antimaneirista*<sup>12</sup> e, por conseguinte, completamente avessa a preconceitos. Aí talvez resida a real grandeza do autor pernambucano, essa rara capacidade de ser, a um só tempo, contemporâneo e atemporal<sup>13</sup>, brasileiro e universal<sup>14</sup>. Em ensaio escrito em 1936, data do festejado cinquentenário de Manuel Bandeira, Onestaldo de Pennafort (1902-1987), seu companheiro de geração, nos fornece uma percuciente interpretação dessa atitude *antimaneirista*:

Como todo mestre, elle [Manuel Bandeira] sentiu um dia a necessidade de se evadir da ordem estabelecida [ou seja, da mescla parnaso-simbolista que alguns preferem chamar de *penumbrismo*] para uma ordem especial, de desmanchar tudo para começar de novo. Toda evasão supõe cansaço daquillo a que se deseja fugir. Sua obra resumia, condensado, extractificado, todo o acervo dos principios estheticos que permittiram e inspiraram em todas as linguas e em tantos seculos de literatura a criação de tantas obras primas; numa palavra, sua obra era um *raccource* de toda a arte poética que desde os latinos regeu a penna dos poetas. Foi a essa ordem secular que ele quis fugir, á semelhança de outros, animado por um grande espirito innovador, que é preciso respeitar. Foi o cansaço desses principios millenares que lhe inspirou a revolta, que o fez desmanchar tudo que havia creado. (1936, p. 167, sic).

---

<sup>10</sup> Como se sabe, Bandeira cultivou o Rondó, o Rondel, o Solau, o Soneto, a Balada, o Pastoril, o Vilancete, o Madrigal, o Noturno, a Canção, o Gazal, o haicai, o poema-piada, *vers libre* etc.

<sup>11</sup> No prefácio à *Antologia Poética* de Carlos Drummond de Andrade, Marco Lucchesi afirma ser a lírica de Manuel Bandeira o centro de uma diretriz poética do Modernismo Brasileiro que abarca “o sentimento do mundo e o sentimento da história”, desembocando numa “grande piedade cósmica” (2001, p. 13).

<sup>12</sup> Por atitude *antimaneirista* entenda-se *atitude avessa a todo e qualquer modismo*.

<sup>13</sup> Para Ezra Pound, toda a grande literatura é atemporal, ou seja, é “novidade que permanece novidade” (2006, p. 33).

<sup>14</sup> Segundo Perrone-Moisés (1998, p. 168), foi Goethe quem melhor definiu o que vem a ser universalidade no âmbito literário. A obra de arte universal, noção que deriva do conceito de *Weltliteratur*, seria a obra capaz de ser “depositária dos valores comuns da humanidade” (idem).

O único equívoco em que Pennafort incorre, em nossa opinião, é em relação ao *desmanche* de “tudo que havia creado” (sic), ou seja, de tudo o que é tributário da tradição, por assim dizer, *pré-moderna*. Pois se por um lado em *Libertinagem* (1930) há uma patente ruptura em relação aos cânones tradicionais, em *Estrela da Tarde* – último livro publicado por Bandeira (1963) – há um forte retomada dessa tradição, sendo esta, por isso mesmo, uma obra chave para a compreensão da poética bandeiriana:

Maduro e livre, o poeta pôde retomar, quando lhe pareceu o caso [em *Estrela da Tarde*, por exemplo], seu refinado verso regular, **demonstrando mais uma vez que a evolução literária esta longe de se fazer como um progresso linear numa única direção** e que a liberdade de experimentação depende intrinsecamente, para ser eficaz do ponto de vista estético, da matéria e da expressão como um todo orgânico. **Por isso não se reduz a fórmulas; nem mesmo à do emprego obrigatório do verso livre.** (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 60, grifo nosso).

E é precisamente por *não se reduzir a fórmulas* que em *Estrela da Tarde* Bandeira cultiva desde formas *canônicas* como o soneto (“A ninfa”, “Ad instar Delphini”, “Vita Nuova”, “Mal sem mudança” etc.) até poemas concretos, tais como “Rosa tumultuada”, “Homenagem a Tonegaru”, “O nome em si”, “Analianeliana” etc.

Tamanho ecletismo estético-estilístico nos dá a exata medida dessa atitude *antimaneirista* e completamente avessa a preconceitos que fez de Manuel Bandeira, por unanimidade da crítica, um dos maiores poetas da língua portuguesa. Esse *antimaneirismo* perante a criação poética foi defendido textualmente pelo próprio Bandeira, em crônica pertencente ao livro *Andorinha, Andorinha*: “Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia” (BANDEIRA, 1971, p. 73). Não fosse assim, a obra poética de Bandeira não seria, a um só tempo, contemporânea (visto que é uma tradução do *Zeitgeist*) e atemporal – por guardar certa “juventude eterna e irreprimível” (POUND, idem, p. 22), cujo melhor exemplo talvez seja a utopia de Pasárgada, esse *unknown country* impregnado de eternidade – .

## 3.2 Manuel Bandeira e o Primeiro Momento Modernista

### 3.2.1 Um Caso Emblemático: a Querela em Torno de “Os Sapos”

A relação de Manuel Bandeira com o Primeiro Momento Modernista é bastante complexa. Originariamente pertencente à “última fase do Simbolismo” (Bosi, *op. cit.*, p.334), Bandeira aderiu apenas parcialmente ao programa do chamado Grupo Paulista. Para que possamos compreender melhor a complexa relação do poeta pernambucano com o ideário da Geração de 1922, faz-se necessário analisarmos a querela em torno do poema “Os Sapos”.

No subcapítulo anterior, citamos um trecho do *Itinerário de Pasárgada* no qual Bandeira explica os porquês de não ter participado *in loco* da Semana de Arte Moderna. Tal atitude pode, à primeira vista, parecer contraditória, visto que o poema “Os Sapos” (evidente sátira a alguns cacoetes de nossos parnasianos e neoparnasianos) foi declamado por Ronald de Carvalho no salão principal do Teatro Municipal de São Paulo. Muitos acreditaram, e alguns ainda continuam a acreditar, que “Os Sapos” seriam uma espécie de *carta de adesão* do autor de *Carnaval* ao movimento modernista. Contudo, como demonstraremos a seguir, a adesão de Bandeira ao movimento foi apenas parcial. Assim sendo, é necessário trazer à baila alguns esclarecimentos a respeito do polêmico poema:

#### Os Sapos

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

Em ronco que aterra,  
Berra o sapo-boi:  
— "Meu pai foi à guerra!"  
— "Não foi!" — "Foi!" — "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,

Parnasiano aguado,  
Diz: — "Meu cancioneiro  
É bem martelado.

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

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

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

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

Urra o sapo-boi:  
— "Meu pai foi rei!" — "Foi!"  
— "Não foi!" — "Foi!" — "Não foi!".

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

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

Outros, sapos-pipas  
(Um mal em si cabe),  
Falam pelas tripas:  
— "Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!".

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

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

Que soluças tu,  
Transido de frio,

Sapo-cururu  
Da beira do rio...

(BANDEIRA, *Carnaval*, 1993, p. 80-81)

O poema acima é constituído por catorze estrofes (todas compostas por pentassílabos), sendo treze quadras e um terceto. Nas quadras, as rimas são *cruzadas* (*abab*); no terceto o esquema rímico é *ccc*. Embora siga uma estrutura métrica rigorosa – fato no mínimo curioso em se tratando de um poema pretensamente antiparnasiano – “Os Sapos” transgridem alguns cânones estabelecidos pela estética de Gautier. Além do uso abusivo (propositado, claro) das chamadas *rimas pobres*, Bandeira escolhe, não por acaso, a redondilho menor, verso que os parnasianos reputavam como típico exemplo de *arte inferior*, já que permitem a “pausa interior em qualquer das quatro primeiras sílabas” (BANDEIRA, 1997c, p. 540), podendo ainda levar “mais de uma pausa” (*idem, ibidem*). Tais *liberdades*, como sabemos, eram inaceitáveis para a mente algo estreita dos discípulos de Banville, Heredia e Leconte de Lisle.

Se por um lado o poema em análise é uma sátira mordaz a certos cacoetes do parnasianismo, por outro é um grande equívoco entendê-lo como um manifesto antiparnasiano. É o próprio Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, quem trata de desfazer alguns mal-entendidos a esse respeito:

a propósito desta sátira, **devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do pós-parnasianismo**. É verdade que nos versos *A grande arte é como/ Labor de joalheiro* parodiei o Bilac da “Profissão de Fé” (“Imito o ourives quando escrevo”). **Duas carapuças havia [no poema Sapos], endereçadas uma ao Hermes Fontes, outra ao Goulart e Andrade**. O poeta das apoteoses, no prefácio ao livro, chamara a atenção do público para o fato de não haver nos seus versos rimas de palavras cognatas; Goulart de Andrade publicara uns poemas em que adotara a rima francesa com consoante de apoio (assim chamam os franceses a consoante que precede a vogal tônica da rima), mas nunca tendo ela sido usada em língua portuguesa, achou o poeta que devia alertar o leitor daquela inovação e pôs sob o título dos poemas a declaração entre aspas: “obrigado à consoante de apoio”. Goulart não se magoou com minha brincadeira e sete anos depois foi quem me arranjou editor para meu volume *Poesias*. (1997a, p. 320, grifo nosso).

Ora, caso a sátira tivesse como alvos preferenciais Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac, seria no mínimo incoerente, visto que o próprio Bandeira (*idem*, p. 307) aponta a importância do chamado *quarteto parnasiano* para a sua formação estética (*idem*, p. 307). Portanto, ao afirmar textualmente que a sátira foi endereçada, sobretudo, aos poetas pós-parnasianos, Manuel Bandeira poupa três dos integrantes do *quarteto*, sendo mais incisivo apenas em relação a Olavo Bilac (ao “Bilac de ‘Profissão de Fé’”). Sua crítica, portanto, recai muito mais sobre a diluição da estética parnasiana pelos chamados epígonos<sup>15</sup> que propriamente sobre os poetas da *linha de frente* do Parnasianismo brasileiro. Tanto assim que o autor pernambucano, em crônica a respeito do livro *Homenagem a Manuel Bandeira* – obra publicada em ocasião do cinquentenário do poeta (1936) – irrita-se bastante em decorrência de certas referências depreciativas aos *mestres parnasianos* contidas na *Homenagem*: “Causam-me insuportável vexame certas referências feitas aos grandes mestres do parnaso brasileiro, mestres aos quais devo muito da minha formação, aos quais sempre, e até hoje, admirei” (BANDEIRA, 1997d, p. 222).

Bandeira, não obstante, possuía plena consciência dos impasses da estética parnasiana, sobretudo no que diz respeito às soluções rítmicas pré-moldadas – “a tirania absurda do sistema parnasiano em querer impor a sinalefa obrigatória” etc (BANDEIRA, 1997a, p. 306) – e à sintaxe arreesada. Em *Apresentação da Poesia Brasileira*, por exemplo, o poeta pernambucano critica “o abuso da inversão e do *enjambement*” (1997, p. 411) em Alberto de Oliveira. Bandeira chegou mesmo a escrever um soneto no qual satiriza o retorcido sintático tão contraditório na poesia do autor de *Meridionais*:

**Esse que em moço ao Velho Continente**

**Entrou** de rosto erguido e descoberto,  
E ascendeu em balão e, mão tenente,  
Foi quem primeiro **o sol viu** mais de perto;

Águia da Torre Eiffel, **da Itu contente**

**Rebento** mais ilustre e mais diserto,  
É o florão que nos falta (e não no tente

---

<sup>15</sup> Para Carpeaux (1967, p. 314), “o neoparnasianismo é fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o simbolismo; e, por isso, o movimento poético precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda a parte do mundo”.

Glória maior), **Santos Dumont Alberto!**

Ah que antes de morrer, como soldado  
Que mal-ferido **da refrega a poeira**  
**Beija do chão natal**, me fora dado

Vê-lo (tal Febo esplende e é luz e é dia)  
Na que chamais **de Letras Brasileira**,  
Ou melhor nome tenha, **Academia**.

(*idem*, *Mafuá do Malungo*, p. 342)

A fim de pôr a mostra a *cacoritmia* tão característica da poesia de Alberto, Bandeira escreve este soneto parodístico, no qual abusa dos hipérbatos (“Santos Dumont Alberto”, “Foi quem primeiro o sol viu mais de perto” etc) e do *enjambement* (“Esse que em moço ao Velho Continente/Entrou”, “da Itu contente/ Rebento” etc).

Nem mesmo Olavo Bilac, em quem reconhece um bom artista – a despeito de detectar no autor de *Via Láctea* algumas soluções rítmicas problemáticas (BANDEIRA, 1997a, p. 311) –, escapa ao implacável olhar crítico bandeiriano. Ao comentar os poemas do livro *Tarde*, também em *Apresentação da Poesia Brasileira*, Bandeira observa na forma dos sonetos bilaquianos “uma involução para a rigidez parnasiana, para a lógica da chave de ouro, para a solenidade vocabular” (1997e, p. 417).

A verdade é que, dos *parnasianos* brasileiros, Bandeira possuía clara predileção por Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, visto que estes dialogavam mais de perto com a estética simbolista. Alfredo Bosi (2007, p.225) demonstra que existem “cadências pré-simbolistas” em alguns poemas de Raimundo Correia. Quanto a Vicente de Carvalho, este “não ficou isento do exemplo simbolista, bastando para provar essa influência a *Última Canção*” (BANDEIRA, 1997, p. 418). Manuel Bandeira, no prefácio à *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Simbolista*, afirma que “o simbolismo, postos de parte os recursos superficiais da escola, acabou influenciando um pouco sobre todo o mundo, inclusive sobre os mesmos **mestres parnasianos**” (1965a, p. 15-16, grifo nosso). No mesmo prefácio, Bandeira (*idem*, p. 19-20) assinala que “Raimundo Correia e Vicente de Carvalho foram muito mais artistas que Alberto de Oliveira e Bilac. A métrica daqueles, com ser igualmente precisa, é muito mais rica e sutil, muito mais musical do que a destes”. Essa musicalidade **mais refinada**, não resta dúvida, deve-se muito ao influxo do simbolismo sobre os dois poetas (Correia e Carvalho). Não foi à toa que Andrade

Muricy, no prólogo do seu exemplar *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1952, p. 60-61), assinalou que Raimundo Correia e Vicente de Carvalho foram de fato influenciados pela estética simbolista.

Se por um lado, como afirma Mário de Andrade, o Parnasianismo legou à literatura brasileira “grandes benefícios (...) à construção do verso” como “metrificação mais perfeita, adjetivação mais viva, maior variedade das rimas...” (ANDRADE apud CARVALHO, 1965, p. 75), por outro pretendia reduzir “sem danos/A fôrmas a forma” para utilizarmos a irônica síntese bandeiriana. No entanto, a ojeriza da crítica contemporânea à estética parnasiana nos parece um grande equívoco, visto que, como oportunamente nos demonstra Mário Faustino (2004, p. 52-53), alguns dos maiores poetas da modernidade, entre os quais Baudelaire, Mallarmé, Ezra Pound, T.S. Eliot e Valéry declararam, em várias ocasiões, que suas obras literárias são bastante tributárias da poética de Théophile Gautier, esse **parnasiano par excellence**. Até mesmo Décio Pignatari – um dos expoentes da poesia brasileira de vanguarda – admite a importância do legado parnasiano à poesia moderna:

No *Tratado de Versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos (São Paulo, Francisco Alves, 1949), encontra-se, no Brasil, uma primeira teoria do verso e suas possibilidades de composição: métrica – ritmo – rima. **Não se pode conhecer a poesia moderna sem que se conheça aquela de forma tradicional e fixa** (2005, p. 63, grifo nosso).

### 3.2.2 Um Lírico no Auge do Modernismo

A relação de Manuel Bandeira com o *Grupo Paulista* foi algo ambivalente. Sua adesão apenas parcial ao movimento de 1922, como veremos a seguir, é emblemática, porquanto nos ajuda a compreender sua concepção a respeito do fenômeno literário. Se por um lado Bandeira foi beneficiado pelas conquistas estéticas do Grupo de 22, por outro sua formação clássica dava-lhe a convicção de que “o novo na arte não tem que ser sempre um escândalo ou uma ruptura; pode ser – e na maioria das vezes é – o resultado de sutil exploração e aprofundamento temático e estilístico” (GULLAR, 2006, p. 13). É que para o escritor

pernambucano, assim como para Fernando Pessoa, “a novidade, em si mesma, nada significa, se não houver uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação” (PESSOA, 1966, p. 391). Essa valorização do *novo* na modernidade, que vem ganhando força desde o advento do Romantismo, atingiu enormes proporções nas primeiras décadas do século XX, com a eclosão das vanguardas europeias, chegando, posteriormente, ao paroxismo com os experimentos pós-modernos<sup>16</sup>. A esse respeito, o filósofo francês Luc Ferry nos fornece um lúcido depoimento:

Animado por uma única obsessão – a busca da originalidade e da novidade enquanto tais –, o modernismo pendeu para seu contrário, a simples repetição vazia e melancólica do gesto da inovação pela inovação. A ruptura com a tradição torna-se ela própria tradição, “tradição do novo”, por certo, para retomar a expressão de Harold Rosenberg, mas ainda assim tradição e, segundo Octavio Paz<sup>17</sup>, uma tradição hoje vazia de sentido e de conteúdo. (1994, p. 272)

Foi precisamente a essa tradição do *novo pelo novo*<sup>18</sup> (e não ao movimento modernista propriamente dito) que Bandeira se opôs. Em entrevista a Arnaldo Saraiva, o autor de *Belo Belo* emite a sua opinião a esse respeito: “eu desconfio da preocupação (...) de inventar em poesia. Quem inventa é o gênio. E inventa, não

---

<sup>16</sup> Para Leyla Perrone-Moisés, a pós-modernidade não se distingue “nitidamente da modernidade, tendo apenas levado a um extremo dissolvente as propostas desta. A pós-modernidade pode ser vista como apenas mais uma etapa da modernidade, convalescença para uns, doença senil para outros. Se o paciente (no caso a literatura) vai se restabelecer, morrer ou ressuscitar transformado, só o futuro dirá. Por enquanto, ele está na UTI. (...) O romantismo inaugurou uma era crítica que talvez esteja chegando, hoje, ao seu término” (idem, p. 189).

<sup>17</sup> Para Octavio Paz, **no início da modernidade (nascida, segundo o poeta-crítico mexicano, com romantismo) “cada movimento artístico negava o precedente e, através de cada uma dessas negações, a arte se perpetuava. Somente dentro do tempo linear a negação podia desenvolver-se de maneira plena e somente em uma idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia foi convertida em receituário, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna”** (1984, p. 189, grifo nosso).

<sup>18</sup> Para Ferreira Gullar, “a exigência do novo explícito tornou-se um fator decisivo na produção e na avaliação da arte contemporânea. Trata-se de um fenômeno decorrente dos movimentos de vanguarda que, como o próprio nome está dizendo, apresentavam-se como a última palavra em arte, a expressão da própria vida moderna, sendo o mais considerado ‘passadismo’, velharia, coisa superada. Essas ideias foram introduzidas, na verdade, pelo Futurismo e, especialmente, por Marinetti, que pregava a necessidade de a arte expressar a vida contemporânea, a cidade industrial, enfim, o futuro. Fundou-se assim o preconceito do novo, a busca em arte do novo pelo novo, responsável em grande parte pelo rumo que tomou a arte do século passado e a autofagia que a caracterizou” (2006, p. 13).

porque queira, mas porque acontece. Como disse Picasso: <<Eu não procuro, eu acho>>” (BANDEIRA, 2000, p. 12). Daí a pertinência do comentário de Vinicius de Moraes: em Bandeira não há “nenhuma preocupação de originalidade; [visto que ele já] é essencialmente original” (1936, p.234). É que o poeta pernambucano não faz *esforço* para ser moderno<sup>19</sup>. O poeta e crítico Ivan Junqueira, em seu excelente *Testamento de Pasárgada*, assim situa Manuel Bandeira nos quadros da moderna poesia do Brasil:

Entenda-se que Bandeira não pode ser considerado modernista no mesmo sentido em que o foram Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O Modernismo, como sabiamente sublinha Emanuel de Moraes, ‘perdeu, talvez na maioria dos casos, o sentido lírico da poesia’, desenvolvendo-se quase sempre sob a égide da balbúrdia contestatória e de um verdadeiro corpo a corpo estético-doutrinário, o que jamais poderia sensibilizar a poesia essencialmente lírica de Bandeira. (2003, p. 106).

Por poesia essencialmente lírica, entenda-se a poesia em que o escritor “abandona-se – literalmente (*Stimmung*) – à *inspiração*”<sup>20</sup>. Ele *inspira* ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o ‘que está na ponta da língua’ (STAIGER, 1975, p.28). “O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo” (idem, p. 48), porque na *lírica essencial* “*interno e externo, subjetivo*

---

<sup>19</sup> Sobre o patético *esforço* que alguns poetas fazem para evitar a pecha de *passadistas*, Jorge Luis Borges nos fornece um curioso depoimento a respeito de e.e. cummings. Acerca de uma estrofe do poema “a clown's smirk in the skull of a baboon”, Borges tece este lúcido e impiedoso comentário: “São quatro versos. Peço desculpas pelo primeiro. Evidentemente foi escrito por um jovem, para jovens, e não posso mais pleitear tal privilégio – estou velho demais para esse tipo de jogo. Mas a estrofe deve ser citada na íntegra. O primeiro verso é: ‘god’s terrible face, brighter than a spon’ [a terrível face de deus, mais luzente que uma colher]. **Lamento bastante pela colher, pois se sente, claro, que ele pensou primeiro numa espada, ou numa vela, ou no sol, ou num escudo, ou em algo que tradicionalmente brilha; e então disse: ‘Não – afinal sou moderno, vou meter aqui uma colher’**” (2000, p. 42, grifo nosso).

<sup>20</sup> Staiger aqui não se refere à concepção romântica de inspiração, segundo a qual o poeta seria, para falar como de Valéry, “uma espécie de *médium* momentâneo” (2007, p. 207). Para o teórico germânico, assim como para Dylan Thomas, “a *inspiração* é apenas a súbita, e geralmente física, chegada da energia para a perícia e o senso estrutural do artesão” (Thomas, 2003, *contracapa*). Também para Manuel Bandeira a inspiração não se constituía em algo místico ou supra-racional: “chamo de inspiração a uma certa facilidade, que em determinado momento nos ocorre, para fazer uma coisa” (BANDEIRA apud DRUMMOND, 1985, p. 158).

e *objetivo* não estão absolutamente diversificados” (*idem*, p.58), visto que a *disposição anímica* (*Stimmung*) envolve tudo. Em suma: “o sujeito mergulha em si mesmo e perde a oposição para com o mundo exterior” (*idem*, p. 58). Exemplo típico na poesia de Bandeira dessa simbiose com o cosmo tão característica da lírica (enquanto *poésie pure*<sup>21</sup>) é o poema *Alumbramento*. Este poema, segundo Davi Arrigucci Júnior, pode ser interpretado como “a visão de um encontro amoroso, a partir da chispa de um relance erótico, ampliando-se numa fusão cósmica através do corpo da amada (...); uma visão mística de comunhão universal, projeção do desejo de unir-se ao todo (...)” (*idem*, p. 161). Esse *desejo de unir-se ao todo*, aspiração máxima da *poésie pure*, constitui-se numa espécie de *leitmotiv* bandeiriano<sup>22</sup>, cujo epicentro é a peça “Ubiquidade”:

### Ubiquidade

Estás em tudo que penso,  
Estás em quanto imagino:  
Estás no horizonte imenso,  
Estás no grão pequenino.

Estás na ovelha que pasce,  
Estás no rio que corre:  
Estás em tudo que nasce,  
Estás em tudo que morre.

Em tudo estás, nem repousas,  
O ser tão mesmo e diverso!  
(Eras no início das cousas,  
Serás no fim do universo.)

---

<sup>21</sup> Paul Valéry, no famoso ensaio *Poesia e Pensamento Abstrato*, nos fornece um arguto depoimento no qual aproxima a prosa de ficção (tradicional) ao ato de andar e a *poésie pure* (ou suja, a lírica essencial) à dança: “O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. que ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe sua direção, sua velocidade e dão-lhe um *prazo limitado*. Todas as características do andar são deduzidas dessas condições instantâneas que se combinam *singularmente* todas as vezes. Não existem deslocamentos através do andar que não sejam adaptações especiais, mas abolidas e como que absorvidas todas as vezes pela realização do ato, pelo **objetivo atingido**. A dança é totalmente diferente. **É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma da flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio**” (*idem*, p. 204). Assim sendo, podemos concluir que a dimensão translógica é essencial à poesia lírica.

<sup>22</sup> Esse desejo do eu lírico de *unir-se ao todo* é bastante nítido em poemas como “O rio” (“Ser como o rio que deflui/ Silencioso dentro da noite”), “Embaló” (“— Estou onde está Deus”), “Céu” (“Não sente a criança/ Que o céu é ilusão:/ Crê que o não alcança,/Quando o tem na mão”), dentre outros.

Estás na alma e nos sentidos.  
Estás no espírito, estás  
Na letra, e, os tempos cumpridos,  
No céu, no céu estarás.

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Lira dos Cinquent'anos*, p. 183)

Mesmo em peças como “Meninos carvoeiros” e “O bicho”, poemas em que a denúncia social é flagrante, podemos observar uma atitude de total *simpatia* (na acepção grega do termo, onde *sym* = união + *pathos* = emoção, sentimento) para com os desvalidos, reveladora da já mencionada *pietade cósmica* (sentimento que nada mais é, ao cabo e ao fim, senão uma *compassione*, ou seja, um imenso *desejo de unir-se ao todo*).

Outra característica dessa lírica essencial (*poésie pure*) de Bandeira é aquilo que William Wordsworth definiu como *emotion recollected in tranquillity*. O teórico alemão Emil Staiger, inspirado nessa ideia da lírica como *emoção recordada na tranquilidade*, observa que “o passado que [os poetas líricos] procuram trazer não está longe nem terminou. Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimenta-se ainda e comove o poeta e a nós mesmos [...]” (1975, p. 54). Um pouco mais adiante, conclui que “o passado como objeto de narração pertence à memória. **O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação**” (idem, p. 55, grifo nosso). É bastante significativo o regate etimológico da palavra *recordação* feito por Staiger: *re-cordar* (do latim *re-cordis*, que significa trazer de novo ao coração). A lírica essencial, portanto, é *emoção trazida de volta ao coração num momento de tranquilidade*. Neste sentido, todos os poemas de Manuel Bandeira cuja temática é a nostalgia em relação à infância são essencialmente líricos. Dentre eles, “Velha Chácara” nos parece o mais emblemático:

VELHA CHÁCARA

A casa era por aqui...  
Onde? Procuro-a e não acho.

Ouço uma voz que esqueci:  
É a voz deste mesmo riacho.

Ah quanto tempo passou!  
(Foram mais de cinquenta anos.)  
Tantos que a morte levou!  
(E a vida... nos desenganos...)

A usura fez tábua rasa  
Da velha chácara triste:  
Não existe mais a casa...

- Mas o menino ainda existe.

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Lira dos Cinquent'anos*, p. 187)

Nesta pequena obra-prima da lírica brasileira, podemos observar, mais do que em qualquer outro poema de Bandeira, a *emotion recollected in tranquility*. O eu lírico, ao perambular pelo terreno que outrora abrigara uma chácara familiar, só encontra a *presença da ausência*, evocada pela **tranquila voz do riacho**. A sossegada revisitação do sítio é quebrada pela súbita **recordação** de momentos da infância que, à época, pareciam estar impregnados de eternidade. Trata-se precisamente do fenômeno psíquico observado por Marcel Proust no livro *Em busca do tempo perdido*: o tempo é *redescoberto* (ou seja, o passado é *ressuscitado*) mediante um processo metonímico-sinestésico, adquirindo enorme densidade. Em suma: a *voz do velho riacho* está para Manuel Bandeira assim como o *biscoito madeleine* está para Marcel Proust:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da *madeleine* mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. E como nesse jogo em que os

japoneses se divertem mergulhando num jarro de porcelana cheio de água, pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfas do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma a forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá. (PROUST, 1992, p. 57-58).

Tanto em “Velha Chácara” como em “À la recherche du temps perdu” ocorre um intenso adensamento do instante. Tal adensamento provoca uma completa subversão do que entendemos por temporalidade linear. Daí o esteta francês Gaston Bachelard concluir que a poesia lírica e, por extensão, a prosa poética que alcança esse patamar, destrói a continuidade simples do tempo encadeado:

Em todo verdadeiro poema é possível então encontrar os elementos de um tempo detido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo do tempo comum, que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. (...) A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado no qual as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético possui perspectiva metafísica. (BACHELARD, 1994, p. 183-184).

Não foi por acaso que o próprio Bandeira sempre se considerou um poeta visceralmente lírico: “torno a repetir o verso de Banville: *Je suis un poète lyrique!*” (BANDEIRA, 1997a, p. 346). Consciente de que jamais seria um poeta dotado de um *épos* capaz de engajar-se num amplo projeto social (como o foi Drummond, por exemplo), Bandeira admite que o mundo das “grande abstrações generosas” (idem, *idibem*) lhe era vedado, que nele não havia “aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas” (idem). Daí afirmar que teria de extrair o *metal precioso* da sua poesia “a duras penas, ou melhor, a duras esperas” do *pobre minério* das suas “pequenas dores e ainda menores alegrias” (idem). Por isso se considerava, não sem ironia, um *poeta menor*. Mas a grande crítica, de Antonio Candido a Otto Maria Carpeaux, de Alfredo Bosi a Davi Arrigucci Júnior, tratou logo de desmenti-lo. Como esclarece oportunamente T.S. Eliot, “podemos considerar poetas menores os que só lemos [encontramos] em antologias” (idem, p. 68). Bandeira, portanto, só poderá ser considerado menor na medida em que a poesia essencialmente lírica for

considerada menor, no sentido qualitativo, claro, visto que, como sabemos, “pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário da voz central – quase sempre um ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma” (ROSENFELD, 1965, p. 5). Do ponto de vista do valor estético, considerar a poesia lírica *arte menor* é, evidentemente, incorrer num enorme equívoco.

### 3.2.3 Rumo à Liberdade: a Geração de Uma Poética

A relação de Manuel Bandeira com Mário de Andrade e Oswald de Andrade foi essencial para o delineamento de sua poética madura. Caso não existisse esse diálogo com os dois principais representantes do *Grupo Paulista*, é bem possível que Bandeira se deixasse contaminar pelo ideário algo conservador de um Dante Milano – principal voz, ao lado do próprio Bandeira, da falange carioca do movimento –. Daí Bandeira, bastante consciente dessa influência, afirmar que só por intermédio do *Grupo Paulista* veio “a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa” (1997, p. 326) que foi, ao fim e ao cabo, decisiva para sua formação artística (ver nota 4). A seguir, discorreremos a respeito da relação entre Bandeira e os dois principais representantes paulistas do Modernismo. Começemos por Mário.

Uma das principais contribuições do modernismo à cultura brasileira foi, como sabemos, a incorporação de uma sintaxe e de um léxico tipicamente brasileiros à literatura. Neste sentido, talvez a contribuição mais relevante tenha sido o romance-rapsódia *Macunaíma*<sup>23</sup>, de Mário de Andrade. A Manuel Bandeira, especificamente, agradava a ideia de incorporar a linguagem coloquial à poesia (“porque ele [o povo] é que fala gostoso o português do Brasil”), como o próprio poeta nos confidencia no

---

<sup>23</sup> “*Macunaíma*, meio epopeia meio novela picaresca, atuou uma ideia-força de seu autor: o **emprego diferenciado da fala brasileira** em nível culto; tarefa que deveria, para ele, consolidar as conquistas do Modernismo na esfera dos temas e do gosto artístico. Muito da teoria literária e musical escrita por Mário de Andrade na década de 30 centrou-se nesse problema, prioritário para o escritor e compositor brasileiro, dividido entre o ensino gramatical lusitana e uma **práxis linguística afetada por elementos indígenas e africanos** e cada vez mais atingida pelo convívio com o imigrante europeu. **Mário foi assertor de uma linguagem que transpusesse para o registro da arte a prosódia, o ritmo, o léxico e a sintaxe coloquial (...)**” (BOSI, idem, p. 354, grifo nosso).

famoso “Evocação do Recife”. É a partir do diálogo com o pensador da cultura e artista Mário de Andrade que ocorre, como demonstraremos a seguir, um nítido *abrasileiramento* do estilo bandeiriano.

A defesa mais efusiva dessa bandeira andradeana por parte do autor de *Libertinagem* se encontra na crônica *Fala Brasileira*, texto no qual o poeta pernambucano critica o que chama de ‘gramatiquices estreitas’, engajando-se, ao lado de Mário, na luta contra a sintaxe lusitanizante defendida arduamente à época (primeira metade do século XX) por eminentes intelectuais. Deste modo, Bandeira adere à empresa ideada por Mário, contribuindo para a consolidação do movimento modernista no Brasil: “foi preciso”, confidencia-nos o autor pernambucano, “que aparecesse um homem corajoso, apaixonado e da força de Mário de Andrade para acabar com as meias medidas e empreender em literatura a adoção integral da boa fala brasileira”(BANDEIRA, 1997b, p. 35).

A utilização dessa “boa fala brasileira” fica evidente em poemas como “Lenda brasileira”, “Cunhatã” e “Macumba do Pai Zusé”, todos pertencentes a *Libertinagem* (1930). Em “Lenda brasileira”, o autor recifense faz uso de palavras pertencentes ao léxico popular tais como “buliu”. Em “Cunhatã”, Bandeira se utiliza de construções sintáticas tipicamente brasileiras como “Chamava Siquê”, quanto o *correto*, do ponto de vista da gramática lusitana, seria “Chamava-se Siquê”. Já em “Macumba do Pai Zusé”, além de optar por termos populares como “nego véio”, lança mão de uma sintaxe genuinamente brasileira, com fortes marcas da oralidade: “Foram vê estava morta”.

Mas Bandeira também possuía sérias restrições a algumas propostas do *Grupo Paulista*, sobretudo à ideia de *poesia programática* (isto é, toda e qualquer poesia que seja *refém* de manifestos). Daí tecer duras críticas ao *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade:

A Poesia Brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto — uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama a Poesia Pau-Brasil. Eu protesto. Em primeiro lugar esta história de pau-brasil é blague. Quem na minha geração já viu o famoso pau? Não há mais pau-brasil. O que havia foi todo levado para a Europa pelos piratas franceses dos séculos XVI e XVII. Acabou-se, ainda no tempo em que se escrevia com ‘z’ e servia para a tinturaria. Poesia Pau-Brasil. O nome é comprido demais. Bastava dizer Poesia Pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque a poesia de programa é pau. O programa de

Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. (BANDEIRA, 1971, p. 72-73).

No entanto, diferentemente do que o depoimento acima parece sugerir, Bandeira e Oswald não eram antípodas. Se por um lado Bandeira considerava Oswald “um inconsiderado, sem lastro sério de cultura<sup>24</sup>, e todo ele estava naquela opinião que emitiu acerca de certo livro de sucesso: ‘não li e não gostei’” (BANDEIRA, 1958a, p. 397); por outro admite que a influência do *humour*<sup>25</sup> oswaldiano foi importante para a sua formação, visto que ajudou a libertar “sua natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista [...]” (1958b, p. 1289).

É verdade que no ensaio *O ‘humour’ na moderna poesia brasileira*, no qual Bandeira traça um breve histórico das manifestações de *humour* em nossa lírica, o poeta-crítico pernambucano demonstra que, antes mesmo da geração de 22, poetas como Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto já prenunciavam esse *pathos* tão particularmente moderno. Mas a consolidação definitiva do *humour* como tendência, segundo o próprio Bandeira, só veio em 1922: “O *humour* [...] instalou-se na nossa poesia com a geração de 22” (idem, p. 522).

Daí concluímos que não fosse essa diretriz do *humour*, cujo epicentro foi Oswald de Andrade, Manuel Bandeira dificilmente teria escrito poemas como *Pneumotórax* e *Teresa*. Bandeira, aliás, nunca negou a influência que recebeu do chamado *Grupo Paulista*: **“a geração de 22 exerceu sensível influência em mim**

---

<sup>24</sup> Para Bandeira, “Oswald era um folheador de livros, não um leitor. ‘Segundo uma senhora muito de sua intimidade, ele nunca teve a paciência de ler um livro da primeira à última página’ [diz-nos René Thiollier, seu amigo de longas datas]. Quando [Oswald] se preparava para o concurso de uma cátedra de Literatura em São Paulo, veio ao Rio conversar com vários amigos acerca de sua tese, que versava o tema dos arcades mineiros. Eu [Manuel Bandeira] fui um desses amigos. E fiquei assombrado quando, falando em Sannazaro, Oswald me olhou surpreso e perguntou: — Quem é Sannazaro? Corri com Oswald: — Puxa, Oswald! Pois você está escrevendo uma tese sobre os arcades e não conhece o autor da *Arcádia*?” (BANDEIRA, 1958 p. 479).

<sup>25</sup> Segundo Manuel Bandeira, “o *humour* é uma forma de espírito de difícil definição. João Ribeiro escreveu com finura que ‘o sentimento em que ele se funda é a generosidade misturada de melancolia. A certas luzes dir-se-ia maldade ou pessimismo; a outros respeitos carícia e afeto. Mas o *humour* não há, se não há melancolia.’ O alemão Jean Paul Richter definiu-o: ‘É nos olhos a lágrima que ri’”. (1960, p. 240). Boa parte da lírica de Bandeira, a propósito, está impregnada desse estado d’alma.

**próprio**, alguns anos mais velho do que ela. Minha natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930)” (BANDEIRA, idem, p. 1289, grifo nosso). O que Bandeira condenava em Oswald, em última análise, era certa atitude iconoclasta e demolidora diante da tradição, jamais seu meritório esforço de inserir, através do diálogo com as vanguardas europeias, a literatura brasileira como afluyente da *Weltliteratur*.

O grande mérito do poeta Oswald de Andrade foi minar a retórica parnasiana e a vagueza simbolista mediante *obras-primas* “do óbvio e do imediato”, conforme a feliz expressão de Haroldo de Campos (*apud* ANDRADE, 1967, p. 12), daí a afirmação de Paulo Prado: “a poesia ‘pau-brasil’ é o ovo de Colombo” (*idem, ibidem*, p. 116). Já Manuel Bandeira, consciente da importância do diálogo com a tradição, não se deixou prender à obrigatoriedade de processos rítmicos e preceitos preestabelecidos, “mas ao colocar-se como programa obrigatório [o lema]: *Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis* valeu-se desses *ritmos inumeráveis* para dar uma musicalidade extraordinária a ‘Evocação do Recife’. Em sua poesia e na de Carlos Drummond de Andrade, o verso livre acolhe esses *ritmos inumeráveis*, mas também disciplina-se: é antes de tudo verso” (KOSHIYAMA, 2003, p. 89). É que para Manuel Bandeira, assim como para T.S. Eliot, não existe verso completamente livre, visto que a aquisição da *technē* é fruto de um longo aprendizado. Além do mais, a ideia de liberdade completa é inconcebível em se tratando da criação artística. Daí Bandeira acreditar que

verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel: *verso derivado de vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. É como o sujeito que solto no recesso da floresta deva achar o seu caminho e sem bússola, sem vozes que de longe o orientem, sem os grãosinhos de feijão da história de João e Maria. Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda. Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema. Resultado: hoje qualquer subscriturário de autarquia em crise de

dor de cotovelo, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Cardozo ou Cecília Meireles. (BANDEIRA,1958b, p. 1282).

Em Oswald – sectário da *tradição do novo* – houve, segundo Jorge Koshiyama, “uma adesão de modo mais estrito a um único tipo de ruptura parodística, sintático-semântica, que se reitera em uma linha conceitual” (*idem, ibidem*), isto porque o escritor paulista teve como propósito “o rompimento violento com cânones do passado [...]” (CAMPOS *apud* ANDRADE, *ibidem*, p. 8), pois, dentre outras coisas, “sua inteligência rejeitava terminantemente a subordinação à métrica” (*idem, ibidem*, p. 10). Mas o autor do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia* acabou amadurecendo. Conforme relata Haroldo de Campos, “na tese *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950), O.A. procurou repensar toda a sua experiência humana e suas ideias, no mirante vivido dos sessenta anos” (*ibidem*, p. 17-18).

### 3.2.4 A Poética da Libertinagem

Bandeira levou a termo em *Libertinagem* (1930) os principais legados da geração de 22 : a incorporação da linguagem coloquial à poesia (a *fala brasileira* tão defendida por Mário) e a opção pelo *humour*, cujo epicentro, como já vimos, foi Oswald de Andrade.

Seja pela predominância do verso livre, seja pelo completo abandono de certo tom solene e austero (bastante presente, sobretudo, em *A cinza das horas*), seja pela adoção de uma linguagem coloquial e desabusada (muitas vezes libertina, como no poema *Teresa*), *Libertinagem* representa uma ruptura quase completa em relação aos cânones do passado, constituindo-se numa espécie de *grito do Ipiranga* do poeta pernambucano. Àquela altura (isto é, entre 1925 e 1930), Bandeira já estava farto do “lirismo comedido, do lirismo bem comportado” dos neoparnasianos e *subsintetistas* que infestam as nossas letras:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor

Estou farto do lirismo que pára 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

Estou farto do lirismo namorador  
Político  
Raquítico  
Sifilítico  
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo  
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante  
exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes  
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbados  
O lirismo difícil e pungente dos bêbados  
O lirismo dos clowns de Shakespeare

—Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Libertinagem*, p. 129)

Como podemos observar, Bandeira não está farto do daquilo que Staiger conceituou como *lirismo essencial*<sup>26</sup>, mas “de todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo”, ou seja, do lirismo que não responda às necessidades mais prementes do ser humano (a saber: o *lirismo* pouco espontâneo e subordinado aos caprichos da crítica). O poeta pernambucano quer, antes de tudo, o lirismo dos loucos e dos bêbados, isto é, o lirismo sem amarras (sem diretrizes externas preestabelecidas), sem tesouras que cortem as asas da expressão, o fluxo anímico. Almeja, acima de tudo, o lirismo que é libertação. Daí o harmônico convívio, dentro da lírica bandeiriana, do soneto com o verso livre, do haicai com o rondó, da balada

---

<sup>26</sup> Entenda-se por *lirismo essencial* aquilo que no capítulo *Um Lírico no Auge do Modernismo* (3.2.2) definimos como *poesia essencialmente lírica*.

com a poesia de feição concretista, enfim, das cadências canônicas com “todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”. Essa multiplicidade estético-estilística, possível graças a uma visão de mundo completamente avessa a dogmas e preconceitos, fez de Manuel Bandeira, como já dissemos, um dos maiores artistas do verso que o Brasil conheceu.

Mesmo pertencendo a *Libertinagem* – obra em que a adesão às principais bandeiras do modernismo se deu de maneira mais categórica – *Poética* possui fortes vínculos com a tradição, o que paradoxalmente o torna genuinamente moderno, porque atemporal. Jorge Koshiyama (*op.cit.*, p. 91), de maneira arguta, observa que o 17º, o 18º e o 19º versos do poema em análise seguem medidas canônicas, sendo o 17º redondilho maior, o 18º um dodecassílabo com cesura mediana e um decassílabo heroico. É como se em *Poética* Bandeira demonstrasse que, mesmo em poemas de *versos livres*, o domínio da *technē* se faz necessário. Ou seja, em se tratando de poesia, o conceito de *liberdade* jamais poderá ser confundido com o de *aleatoriedade*. Daí Ezra Pound concluir que a poesia é uma espécie de **matemática inspirada**.

## 4 A Tradução da Tradição na Lírica de Manuel Bandeira

Se é ponto pacífico na crítica a tese de que influência da chamada *tradição pré-moderna* é inquestionável nos três primeiros livros de poemas publicados por Manuel Bandeira, não podemos dizer o mesmo em relação às obras posteriores a *O ritmo dissoluto* (1924) – livro de transição que, a despeito de prenciar o *verso livre* e a efusão modernista de *Libertinagem*, ainda guarda um pouco das “tintas deliquescentes e crepusculares do penumbrismo, da vaga esteira pós-simbolista, (...) do ‘gosto cabotino da tristeza” (ARRIGUCCI JR, *op.cit.* , p. 103) –. Neste capítulo, demonstraremos que o influxo da lírica brasileira oitocentista não se restringe aos primeiros livros do poeta pernambucano, sendo igualmente decisivo para o delineamento estético-estilístico daquilo que a crítica classifica como *período modernista* da poesia bandeiriana<sup>27</sup> (isto é, todos os livros de poemas publicados após 1930). Iniciaremos a nossa investigação analisando os indícios de intertextualidade existentes nos poemas pertencentes a este período. Traremos à baila poemas de *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto* apenas quando estes trouxerem traços estilísticos decisivos para o entendimento da poética bandeiriana. Ao passo que formos observando as marcas de intertextualidade, examinaremos, sempre tendo como ponto de apoio a teoria crítica de Bandeira, os inúmeros pontos de convergência estética e estilística entre Lírica de Manuel Bandeira e as obras poéticas de Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias. Começemos a nossa jornada por aquele que, situado na *Belle Époque*, mais se aproximou do Simbolismo e, por conseguinte, da modernidade: Raimundo Correia.

---

<sup>27</sup> Davi Arrigucci Júnior classifica como o *período modernista* a fase na qual “se define, afirma e enriquece extraordinariamente a obra de Bandeira, sobretudo a partir de *Libertinagem*, na década de 30, quando a vida de relação, tal como se mostra no dia-a-dia, se torna matéria literária” (*op. cit.* , p. 53).

#### 4.1 Manuel Bandeira e Raimundo Correia ou o Parnaso Revisitado

Manuel Bandeira considerava Raimundo Correia — certamente com algum exagero — “o maior artista do verso que já tivemos”, como nos confia em seu *Noções de História das Literaturas* (1960, p. 485). Se Correia não foi “o maior artista do verso que já tivemos”, ao menos granjeou, muito por causa da influência do Bandeira crítico, a simpatia da nossa melhor crítica. Para Alfredo Bosi (*op. cit.*, p. 224), por exemplo, o poeta-crítico pernambucano nos ensinou a ver em Raimundo Correia um grande *verse maker*. Não seria exagerado dizer que, não fosse o percuciente ensaio *Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal* de Manuel Bandeira, poucos saberiam enxergar o verdadeiro valor do poeta maranhense. Até mesmo a crítica especializada, segundo Bandeira, incorria no equívoco de valorizar apenas os aspectos mais óbvios – por isso mesmo menos sutis – da poesia raimundiana, a saber: os sonetos mais digeríveis e *pseudo-profundos*, alicerçados sobre lugares-comuns e obedientes à lógica da chave de ouro. Daí o poeta-crítico pernambucano afirmar que

há três espécies de admiradores de Raimundo Correia: os que sabem de cor “As Pombas” e “Mal Secreto” e ignoram tudo o mais do poeta; os que apreciam sobretudo as poesias chamadas filosóficas e estimam que nelas reside a superioridade do poeta sobre os seus companheiros de Parnaso; há, finalmente, os que vêem nele o mais puramente poeta da famosa trindade, e o amam menos pelos severos poemas de inspiração pessimista do que por uma dezena de poemas breves, a maioria sonetos, onde encontramos alguns dos versos mais misteriosamente belos da nossa língua. (BANDEIRA, 1961, p. 30-31).

Veremos, a seguir, de que modo essa admiração se transformou em *herança poética*. Para tanto, lançaremos mão, inicialmente, de duas das categorias de análise intertextual elencadas por Harold Bloom em *A Angústia da Influência: Tessera e Kenosis*. O crítico Arthur Nastrovski (1973, p.19) as define de maneira lapidar: *Tessera*: “palavra ancestral que Bloom reencontra em Lacan, é a **complementação** do [poema] precursor na obra do poeta novo”; *kenosis*: “**esvaziamento** do poema [-pai], mecanismo de ruptura semelhante às defesas

contra as compulsões de repetição”. Para Bloom, obras posteriores realizam a *desleitura* de obras anteriores; assim, quando a *desleitura* é bem-sucedida a ponto de ser eloquente e convincente para muitos leitores, ela então perdura e, muitas vezes, até prevalece. Analisando o que chama de “apropriação poética”, comenta Bloom (2002, p.24): “O poeta morto pode ou não retornar, mas sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim na agônica apropriação cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos”.

Nas peças a seguir (*Lua Nova* e *Satélite*), o poeta pernambucano como que *bandeiriza* o poema *Plenilúnio*, de Raimundo Correia — poeta (é importante ressaltar) situado à margem do *grande cânone* brasileiro—. Façamos, a título de demonstração, o cotejo entre os poemas abaixo:

### **Lua Nova**

Meu novo quarto  
Virado para o nascente:  
Meu quarto, de novo a cavaleiro da entrada da barra.

Depois de dez anos de pátio  
Volto a tomar conhecimento da aurora.  
Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas.

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.

Hei de aprender com ele  
A partir de uma vez  
- Sem medo,  
Sem remorso,  
Sem saudade.

Não pensem que estou aguardando a lua cheia  
- Esse **sol da demência**  
**Vaga e noctâmbula.**  
O que eu mais quero,  
O de que preciso  
É de lua nova

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Opus 10*, 223; grifo nosso)

&

### Satélite

Fim de tarde.  
No céu plúmbeo  
A Lua baça  
Paira  
Muito cosmograficamente  
Satélite.

Desmetaforizada,  
Desmitificada,  
Despojada do velho segredo de melancolia,  
Não é agora o **golfão de cismas**,  
O **astro dos loucos** e dos enamorados.  
Mas tão-somente  
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,  
Demissionária de atribuições românticas,  
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,  
Gosto de ti assim:  
Coisa em si,  
- Satélite.

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Estrela da Tarde*, p. 231-232; grifo nosso)

x

### Plenilúnio

Além nos ares, tremulamente,  
Que visão branca das nuvens sai!  
Luz entre as franças, fria e silente;  
Assim nos ares, tremulamente,  
Balão aceso subindo vai...

Há tantos olhos nela arroubados,  
No magnetismo do seu fulgor!  
Lua dos tristes e **enamorados**,  
**Golfão de cismas fascinador!**

**Astro dos loucos, sol da demência,**  
**Vaga, noctâmbula** aparição!  
Quantos, bebendo-te a refulgência,  
Quantos por isso, sol da demência,  
Lua dos loucos, loucos estão!

Quantos à noite, de alva sereia  
O falaz canto na febre a ouvir,  
No argênteo fluxo da lua cheia,

Alucinados se deixam ir...

Também outrora, num mar de lua,  
Voguei na esteira de um louco ideal;  
Exposta aos euros a fronte nua,  
Dei-me ao relento, num mar de lua,  
Banhos de lua que fazem mal.

Ah! quantas vezes, absorto nela,  
Por horas mortas postar-me vim  
Cogitabundo, triste, à janela,  
Tardas vigílias passando assim!

E assim, fitando-a noites inteiras,  
Seu disco argênteo n'alma imprimir;  
Olhos pisados, fundas olheiras,  
Passei fitando-a noites inteiras,  
Fitei-a tanto que enlouqueci!

Tantos serenos tão doentios,  
Friagens tantas padeci eu;  
Chuva de raios de prata frios  
A fronte em brasa me arrefeceu!

Lunárias flores, ao feral lume,  
-Caçoilas de ópio, de embriaguez-  
Evaporavam letal perfume...  
E os lençóis d'água, do feral lume  
Se amortalhavam na lividez...

Fúlgida névoa vem-me ofuscante  
De um pesadelo de luz encher,  
E a tudo em roda, desde esse instante,  
Da cor da lua começo a ver.

E erguem por vias enluaradas  
Minhas sandálias chispas a flux...  
Há pó de estrelas pelas estradas...  
E por estradas enluaradas  
Eu sigo às tontas, cego de luz...

Um luar amplo me inunda, e eu ando  
Em visionária luz a nadar.  
Por toda parte louco arrastando  
O largo manto do meu luar...

(CORREIA, 1948 , p. 156- 158; grifo nosso)

Fica evidente, pelo cotejo acima, que Bandeira, tanto em *Lua Nova* como em *Satélite*, reatmosferizou imagens colhidas no poema *Plenilúnio*, de Raimundo

Correia. Vale salientar que, tanto *Lua Nova* como *Satélite*, pertencem a uma fase em que o poeta pernambucano já havia atingido há muito a maturidade estética – Davi Arrigucci Jr (*op. cit.*, p. 48) convalida a nossa opinião –, sendo o primeiro poema pertencente ao livro *Opus 10* (de 1955) e o segundo ao livro *Estrela da Tarde* (de 1960).

Os três poemas, como podemos facilmente observar, não por mera coincidência tematizam a lua. No poema de Raimundo Correia, *Plenilúnio*, a despeito do predomínio do *tônus simbolista*<sup>28</sup>, a lua aparece carregada de um inconfundível *pathos* romântico, *pathos* que pode ser bem ilustrado pelas estrofes abaixo:

Há tantos olhos nela arroubados,  
No magnetismo do seu fulgor!  
Lua dos tristes e **enamorados**,  
**Golfão de cismas fascinador!**

**Astro dos loucos, sol da demência,**  
**Vaga, noctâmbula** aparição!  
Quantos, bebendo-te a refulgência,  
Quantos por isso, sol da demência,  
Lua dos loucos, loucos estão!

Não foi a esmo, portanto, que Bandeira escolheu as imagens destas estrofes. No poema *Lua Nova* (não por acaso antítese de lua cheia ou **plenilúnio**), o autor de *Estrela da Vida Inteira* despeja todo o seu *humour*<sup>29</sup> algo heineano:

[...]

Não pensem que estou aguardando a lua cheia  
- Esse **sol da demência**

---

<sup>28</sup> Cf. “NOTAS”.In:\_\_\_\_\_ *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*- org. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro: 1965, p. 171-172.

<sup>29</sup> Segundo Bandeira, “o *humour* é uma forma de espírito de difícil definição. João Ribeiro escreveu com finura que ‘o sentimento em que ele se funda é a generosidade misturada de melancolia. A certas luzes dir-se-ia maldade ou pessimismo; a outros respeitos carícia e afeto. Mas o *humour* não há, se não há melancolia.’ O alemão Jean Paul Richter definiu-o: ‘É nos olhos a lágrima que ri”. (1960, p. 240). Boa parte da lírica de Bandeira, por sinal, está impregnada desse estado d’alma.

### **Vaga e noctâmbula.**

O que eu mais quero,  
O de que preciso  
É de lua nova

Já no poema *Satélite*, numa atitude, por assim dizer, *caeiriana*, Manuel Bandeira desliriza o astro, como quem afirma que as coisas são belas *per se*, e não necessitam, portanto, de qualquer espécie de adjetivação e/ou ornamento:

[...]

Desmetaforizada,  
Desmitificada,  
Despojada do velho segredo de melancolia,  
Não é agora o **golfão de cismas**,  
O **astro dos loucos** e dos enamorados.  
Mas tão-somente  
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,  
Demissionária de atribuições românticas,  
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,  
Gosto de ti assim:  
Coisa em si,  
- Satélite.

(BANDEIRA, 2002, p. 231-232; grifo nosso)

Essa atitude de despojamento nos faz lembrar o Yeats que bradou com veemência contra os poetas *diluidores*, para usarmos um termo caro a Ezra Pound:

### **UMA MANTA**

Para o meu canto fiz manta  
Bordada com fantasias  
De antigas mitologias  
Do calcanhar à garganta;

E os todos em seu proveito  
Exibiram sua beleza  
Como se a tivessem feito.  
Canção, aceita o ocorrido:  
Existe maior proeza  
No andar despido.

(YEATS, 1992, p. 70-71)

E assim caminha o poema *Satélite*, despido de bordados, fantasias e antigas mitologias. Moderno e, conseqüentemente, antiromântico (*antipathos*) por excelência:

[...]

Fatigado de mais-valia,  
Gosto de ti assim:  
Coisa em si,  
- Satélite.

Dito isto, analisando os poemas acima à luz das teorias defendidas por Harold Bloom em *A Angústia da Influência*, inferimos que o poema *Lua Nova* realizou o que o crítico norte-americano denominou *Tessera* em relação ao *poema-matriz (Plenilúnio)*, visto que há um movimento de antítese e, conseqüentemente, de complementação do chamado *poema-pai*. Já no poema *Satélite*, o que ocorre é uma tentativa de esvaziamento do *poema-matriz (Plenilúnio)* através da ironia — e esse esvaziamento (que pode ser evidenciado pelo uso de uma linguagem despojada), provoca, segundo Harold Bloom (1991, p.125), uma descontinuidade libertadora que, de outra maneira, não seria plausível. Em outras palavras, a superação do *poema-pai* pelo *poema-filho* só é possível graças à revisitação das vigas-mestras do texto primevo. Isto caracteriza a *Kenosis*<sup>30</sup>, pois a *Kenosis*, segundo Bloom (1991, p.

---

<sup>30</sup> Termo resgatado e ressemantizado por Harold Bloom em *A Angústia da Influência*, a palavra *kenosis* vem de São Paulo, o apóstolo, quando este descreve a humilhação de Cristo ao passar de divindade a homem. “No poeta forte, a *kenosis* é um ato revisionário, através do qual tem lugar um esvaziamento ou vazante em relação ao precursor. Sua postura parece ser a do precursor, mas o

122), é uma espécie *perversão* do poema-pai, mas *perversão* no sentido etimológico do termo, ou seja, no sentido de retorno pelo caminho errado, desvio<sup>31</sup>. *Kenosis*: desvio dessacralizador (no sentido de *esvaziamento*) agenciado através da ironia.

Se a eroticidade — índice, por excelência, da pulsão de vida — é a mola propulsora dos três poemas analisados acima, o mesmo não se pode dizer em relação aos poemas que serão cotejados a seguir, pois que tanto *Tristeza de Momo* quanto *Poema de uma quarta-feira de cinzas* (como, aliás, os próprios títulos já advertem) são regidos pelos signos da dor e da tristeza:

### **Tristeza de Momo**

Pela primeira vez, ímpias risadas  
Susta em pranto o deus da zombaria;  
Chora; e vingam-se dele, nesse dia,  
Os silvanos e as ninfas ultrajadas;

Trovejam bocas mil escancaradas,  
Rindo; arrombam-se os diques da alegria;  
E estoira descomposta vozeria  
Por toda a selva, e apupos e pedradas...

### **Fauno, indigita; a Náiade o caçoa;**

Sátiros vis, da mais indigna laia,  
Zombam. Não há quem dele se condoa!

E Eco propaga a formidável vaia,

---

significado dessa postura é anulado; ela sofre um esvaziamento de prioridade que é uma espécie de qualidade divina” (BLOOM, 1991, p.103).

<sup>31</sup> “To swerve [desviar, em português] — derivado do Anglo-Saxão *sweorfan* — cuja raiz significa ‘limpar, lixar ou polir’, mas que habitualmente significa ‘desviar, abandonar linha reta, afastar-se (da lei, do dever, do costume)’. (BLOOM, 1991:122). *Kenosis*, deste modo, significa algo como um *desvio corretivo*.

Que além por fundos boqueirões reboa  
E, como um largo mar, rola e se espraia...

(CORREIA, *op. cit.*, p.88, grifos nossos)

x

### POEMA DE UMA QUARTA- FEIRA DE CINZAS

Entre a turba grosseira e fútil  
Um pierrot doloroso passa.  
Veste-o uma túnica inconsútil  
feita de sonho e de desgraça...

o seu delírio manso agrupa  
atrás dele os maus e os basbaques.  
**Este o indigita, este outro apupa...**  
indiferente a tais ataques,

Nublaba a vista em pranto inútil,  
Dolorosamente ele passa.  
veste-o uma túnica inconsútil,  
Feita de sonho e de desgraça...

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Carnaval*, p.100, grifos nossos)

Como podemos facilmente observar, os poemas acima guardam grandes semelhanças entre si. Em ambos, por exemplo, figuras emblemáticas do Carnaval são *apupadas*, para utilizarmos um termo que aparece nos dois textos. O pouco usual termo “indigita”, não por acaso, também aparece nos dois poemas. Não foi a esmo que Bandeira, falando sobre a inefabilidade do sortilégio verbal de Correia, refere-se ao poder evocativo deste vocábulo: “Por que, por exemplo, é tão evocativo da cena pintada em “Tristeza de Momo” o verso ‘Fauno o indigita, a Náíade o caçoa?’” (1961, p. 31-32)

Hábéis acrobatas do verso, Correia e Bandeira também cultivaram o soneto dentro de um espírito de renovação, subvertendo, através do humor e do prosaísmo temático, o *tônus* solene e austero tão característico da famosa fôrma petrarquiana:

#### RESPOSTA A UM ANÚNCIO

Fugiu-te o amigo, e um livro prometeste  
A quem trouxesse-o. Eu trago-o... Mas vê bem:  
Se ele pra longe foi, quando vieste,  
Por que pra longe vais, quando ele vem?...

Não foi fiel o anúncio que fizeste  
Do tal vate; asseguro-te, porém:  
Se muitas coisas tem que não lhe deste,  
Coisas muitas que deste que não tem.

Nem te lembraste desta circunstância:  
De que ele hoje é burguês e os magros dias  
Passa, como burguês, entre os burgueses;

Porém isso é de mínima importância.  
Cá o tens!... Dá-me o livro do Tobias,  
Do Tobias Barreto de Menezes.

(CORREIA, 1948, p. 359, tomo II)

E

## A AFONSO

Recebi o seu telegrama,  
Afonso. Obrigado, obrigado:  
Sempre é bom ganhar um agrado  
Dos amigos a quem mais se ama.

Gastão gentil como uma dama,  
Esse merece ser chamado  
Pinheiro, como você o chama.  
E Otávio, nunca assaz louvado.

Não me sinto pinheiro, Afonso,  
Eu velho bardo, entre mil vários,  
À espera da hora do responso.

Sou apenas um setentão  
Adido à estranha legação  
Dos pinheiros septuagenários.

(BANDEIRA, op. cit., *Mafuá do Malungo*, p. 239)

Raimundo Correia, contudo, também exerceu uma influência menos visível, em outras palavras, *mais sutil* sobre a poética bandeiriana. Podemos observar essa influência, sobretudo, em certos traços estilísticos. Mário Faustino, certa feita, disse ser Manuel Bandeira, ao lado de Cecília Meireles, em termos de técnica de versificação, o poeta mais competente do Brasil (2003, p. 182). Muito dessa refinada técnica de versificação, não temos dúvida, Bandeira aprendeu com o injustiçado autor de *Sinfonias*. Não foi à toa que Bandeira considerou Correia, como já foi

mencionado, “o maior artista do verso que já tivemos” (1960. p. 485). Segundo o poeta pernambucano, Correia foi o único da famosa tríade parnasiana que soube fugir à tirânica retórica imposta pela escola, conferindo aos versos correção métrica e refinado senso de musicalidade:

Os parnasianos não gostavam do hiato. Todavia Raimundo Correia como Camões, servia-se dele com a mais fina intuição dos valores fonéticos e rítmicos das palavras. No lindo verso da ‘Ária Noturna’: *A toalha friíssima dos lagos* — não há dúvida que o hiato entrou como principal elemento criador do efeito mágico. (BANDEIRA, 1961, p. 31)

O hiato constituiu-se num recurso estilístico importantíssimo dentro da poética bandeiriana. Tanto assim que Manuel Bandeira chegou a escrever um poema em que festeja o *acontecimento* do hiato. Tentando expressar através de inusitadas metáforas o efeito extático provocado pela inesperada pausa no espírito do leitor, Bandeira escreve um de seus mais belos poemas:

### HIATO

És na minha vida como um luminoso  
Poema que se lê comovidamente  
Entre sorrisos e lágrimas de gozo...  
A cada imagem, outra alma, outro ente  
Parece entrar em nós e manso enlaçar  
A velha alma arruinada e doente...  
- Um poema luminoso como o mar,  
Aberto em sorrisos de espuma, onde as velas  
Fogem como garças longínquas no ar...

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Carnaval*, p. 98)

Encontramos no poema acima, como não poderia deixar de ser, aliás, pelo menos dois belíssimos exemplos de hiato, no 4º e 9º versos (as pausas estão indicadas pelas linhas dentro dos versos):

*A cada imagem, outra alma, \_\_\_\_\_ outro\_\_ ente*

e

*Fogem como garças longínquas no\_\_ ar...*

Ora, tal recurso estilístico revela, além de uma elevada consciência dos sortilégios musicais da poesia, uma profunda coerência entre teoria e prática, mostrando o profundo conhecimento do poético do autor pernambucano. Em seu fino tratado de versificação, confia-nos Bandeira:

Um das vogais são mais duras de elidir que outras: as elisões violentas como *a-téa-go-ra* (até agora), *a-têeu* (até eu) comunicam ao verso certa força escultural, ao passo que os hiatos, isto é, a elisão das vogais, lhes confere certa suavidade musical melódica. (1997c, p. 538).

Soube o poeta pernambucano, como poucos, utilizar-se da “suavidade musical melódica” dos hiatos como tivemos a oportunidade de constatar no poema acima. Suavidade, para usar um verso do próprio Bandeira, de “garças longínquas no ar”... Suavidade aprendida devido a Camões, a Raimundo Correia e a alguns poetas do romantismo brasileiro, como veremos a seguir.

## 4.2 Bandeira e Casimiro ou em Busca do Tempo Perdido

Sou romântico? Concedo.  
Exibo, sem evasiva,  
A alma ruim que Deus me deu.  
Decorei "Amor e medo",  
"No lar", "Meus oito anos"... Viva  
José Casimiro Abreu!

(Manuel Bandeira, *Sextilhas românticas*)

Por ser Manuel Bandeira um poeta de impressionante ecletismo estético e estilístico, Wilson Martins (1977, p. 212) acertou apenas em parte quando o enunciou como *poeta de lirismo romântico* – caso consideremos o Romantismo do ponto de vista filosófico, ou seja, como atitude de “revolta contra as normas éticas e estéticas estabelecidas” (RUSSELL, 1967, p. 213) ou como expressão “direta e violenta” da emoção (*idem, ibidem*) --. É que, se por um lado, não há na poesia bandeiriana um projeto de *desegotização da lírica*<sup>32</sup> (tal como ocorre nos *Neue Gedichte* de Rilke, por exemplo), nem mesmo uma vontade clara de escapar ao confessionalismo ; por outro há em diversos poemas bandeirianos uma sátira às sentimentalidades, agenciada pelo *humour* (cite-se, a título de exemplo, o poemas como “Teresa”, “Arte de amar”, “Comentário musical” etc).

A poesia de Bandeira, a despeito do halo estoico perceptível em poemas como “O rio” e “Gesso” – peças nas quais verificamos uma serena resignação do *eu-lírico* ante as vicissitudes da existência – é, sobretudo, *poesia sentimental*<sup>33</sup>, no sentido schilleriano da expressão. Para Schiller, a partir do momento em que o homem, distanciando-se da *natura*, aproximou-se da cultura, a infância passou a ser

---

<sup>32</sup> “Expressão cunhada por Oscar Walzel para designar ‘esse lirismo novo [Walzel refere-se aos *Novos Poemas* de Rilke], de onde o Eu é ausente, onde o ‘ich’ (eu) é substituído pelo ‘er’ (ele)” (CAMPOS, Augusto de; 2001, p. 28).

<sup>33</sup> Segundo Schiller (1995), a poesia sentimental nasceu do conflito entre o eu e a *cultura*, tendo prosperado no período medieval, pré-romântico e romântico (este último, à época – fins do século XVIII – chamado de *período moderno*). Schiller contrapõe a *poesia sentimental* à *poesia ingênua*, esta sendo uma poesia da *natura*, fundamentalmente objetiva e impessoal, típica da *sociedade orgânica* da Grécia Antiga, quando o homem extraía “da natureza simples seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes” (SCHILLER, 1995, p. 55).

“a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade *cultivada*” (1995, p.55). Daí a nota nostálgica, tão presente na lírica bandeiriana, cujo principal *topos*, não por acaso, é o infância como *tempus latitiae*, espécie de refúgio onde o poeta moderno pode “restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida [pela perda da *ingenuidade*]” (idem, p. 88):

**Sou bem-nascido. Menino,  
Fui, como os demais, feliz.  
Depois, veio o mau destino  
E fez de mim o que quis.**

Veio o mau gênio da vida,  
Rompeu em meu coração,  
Levou tudo de vencida,  
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,  
Queimou sem razão nem dó -  
Ah, que dor!  
Magoado e só,  
-Só! - meu coração ardeu:

Ardeu em gritos dementes  
Na sua paixão sombria...  
E dessas horas ardentes  
Ficou esta cinza fria.  
Esta pouca cinza fria.

(BANDEIRA, *op. cit.*, *A cinza das Horas*, p. 43)

Para Manuel Bandeira (1997h, p. 394), Casimiro de Abreu foi o mais *simples* e o mais *ingênuo* (entenda-se ingênuo no sentido estrito da mundividência casimiriana, não no sentido schilleriano da palavra) dos nossos românticos. Mas que fique bem claro: a *simplicidade* do autor de “Primaveras” não pode ser confundida com *facilidade*, pois, como nos esclarece o autor de “Humildade, Paixão e Morte”, nos poetas autênticos “a simplicidade é fruto da experiência; tarda a ser colhida. É o resultado de um longo e lento processo, de uma busca” (*op. cit.*, p.48). No caso de Casimiro, a *simplicidade naïf* é o modo mais adequado de transmitir certos estados de alma típicos da *poesia sentimental* (no sentido schilleriano da expressão). Em certos poemas de Bandeira, esse tom *naïf* -- direcionamento oposto à *teoria do*

*poeta sórdido*, exposta em “Nova poética”<sup>34</sup>-- aparece em poemas como “Porquinho da Índia” e “Madrigal tão engraçadinho”, além das poesias em que é evocada a menina Sacha, que, ao lado de Jaime Ovalle, Irene, Rosa, Dona Aninha Viegas, Totônio Rodrigues etc, formam uma espécie de *mitologia particular* do poeta pernambucano. Em todos esses poemas, o eu-lírico bandeiriano tenta, mediante a utilização de diminutivos sintéticos<sup>35</sup> e de um vocabulário de uso corrente, mimetizar a singeleza da fala das crianças. Dentro desta constelação *naïf*, o exemplo mais significativo é o poema “Porquinho da Índia”, poesia que Murilo Mendes considerava uma das melhores da lírica nacional:

### Porquinho-da-Índia

Quando eu tinha seis anos  
Ganhei um porquinho-da-índia.  
Que dor de coração me dava  
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!  
Levava ele prá sala  
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos  
Ele não gostava:  
Queria era estar debaixo do fogão.  
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas . . .

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

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Libertinagem*, p.130)

É importante ressaltar que, a despeito do *tônus naïf*, há em “Porquinho da Índia” uns tons suaves de erotismo, como podemos constatar no último verso: “— O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada.” É que, como veremos mais adiante, Bandeira realiza uma *desleitura* da parcela da obra poética de Casimiro cujo *topos* é a *infância*, ou melhor, a *infância como paraíso perdido*. Esta parcela do livro “Primaveras” é constituída por “Infância”, “Minha Mãe”, “Deus”, “No túmulo dum

---

<sup>34</sup> “Vou lançar a teoria do poeta sórdido./ Poeta sórdido:/Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.” (BANDEIRA, *op. cit.*, p. 205).

<sup>35</sup> Os diminutivos sintéticos que, combinados a outros recursos estilísticos, conferem à linguagem um tom *naïf* podem ser encontrados em abundância nas poesias de Manuel Bandeira (“Porquinho-da-Índia”, “Noturno da Mosela”, “Versos de Natal”, “Pardalzinho” etc) e nos versos da maioria dos nossos românticos, em especial nos de Casimiro de Abreu (“Meu Lar”, “Moreninha”, “Juramento”, “Na rede”, “O que é – simpatia”, “No jardim” etc).

menino”, “Risos” e, sobretudo, “Meus Oito Anos” (espécie de poema-sol, poema ao redor da qual gravitam todos os outros), embora a temática da *infância perdida* apareça, de maneira coadjuvante ou implícita, na maior parte das poesias de “Primaveras”. O próprio título do livro, como se sabe, pode ser entendido como metáfora dos *tempos da infância*. É importante salientar que Casimiro morreu com apenas vinte e um anos<sup>36</sup>, tendo viajado à Portugal com quatorze e lá permanecido durante quatro anos (de 1853 a 1857). Assim sendo, dos três macrotemas casimirianos (a saber: as saudades da infância, a nostalgia da pátria e o pueril e artificial lirismo-amoroso), os dois primeiros como que se fundem. Isto se explica porque dos dezessete anos que Casimiro viveu em território brasileiro (de 1839 a 1853 e de 1857 a 1860), dez coincidem com o período de sua infância (de 1839 a 1849). Observemos, também, que o livro *Primaveras* só veio a lume em 1859, ou seja, um ano antes da prematura morte do autor.

Essa concepção torna-se ainda mais clara em outra constelação de poemas bandeirianos, cuja temática também é a rememoração da infância. Tal plêiade é constituída, essencialmente, por quatro poemas: “Camelôs”, “Profundamente”, “Infância” e “Evocação do Recife”, sendo este último, sem dúvida, o poema-síntese dessa diretriz temática que alia a nostalgia da infância ao erotismo e ao “gosto humilde da tristeza” (BANDEIRA, 2002, p. 114). Assim, *mutatis mutandis*, “Evocação do Recife” pode ser interpretado como uma espécie de *atualização* ou *desleitura* do casimiriano de “Meus Oito Anos”. E essa atualização é –nada a mais, nada a menos-- o que Harold Bloom classifica como *Clinamen* ou *desapropriação poética*. A *Clinamen* é uma *correção criativa* da obra do precursor, ou seja, o *poeta influenciado* segue o caminho do precursor até certo ponto, “insistindo que fora tomada uma decisão errônea naquele ponto, e precisamente naquele”. Em “Evocação do Recife”, Bandeira, diferentemente do Casimiro de “Meus oito anos”, não enxergava a infância apenas como época paradisíaca “que os anos não trazem mais”, enxerga uma época em que, se comparada à idade adulta, os

---

<sup>36</sup> A tábua cronológica referente à vida de Casimiro de Abreu foi colhida do livro “Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica” (1965b, p. 237), organizado, prefaciado e anotado por Manuel Bandeira.

momentos felizes predominam. Portanto, a *Clinamen* que ocorre no poema “Evocação do Recife” consiste na mudança de perspectiva em relação ao que poderíamos chamar de *infância rememorada*:

### **Evocação do Recife**

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

A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado  
e partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas  
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê  
na ponta do nariz  
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras  
mexericos namoros risadas  
A gente brincava no meio da rua  
Os meninos gritavam:

Coelho sai!  
Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa  
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa  
Terá morrido em botão...)  
De repente  
nos longos da noite  
um sino  
Uma pessoa grande dizia:  
Fogo em Santo Antônio!  
Outra contrariava: São José!  
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.  
Os homens punham o chapéu saíam fumando  
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo.

Rua da União...  
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância  
Rua do Sol  
(Tenho medo que hoje se chame de dr. Fulano de Tal)  
Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...  
...onde se ia fumar escondido  
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...  
...onde se ia pescar escondido  
Capiberibe  
— Capibaribe  
Lá longe o sertãozinho de Caxangá  
Banheiros de palha  
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu  
Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho  
sumiu  
E nos pegões da ponte do trem de ferro  
os caboclos destemidos em jangadas de bananeiras

Novenas  
Cavalhadas  
E eu me deitei no colo da menina e ela começou  
a passar a mão nos meus cabelos  
Capiberibe  
— Capibaribe  
Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas  
Com o xale vistoso de pano da Costa  
E o vendedor de roletes de cana  
O de amendoim  
que se chamava midubim e não era torrado era cozido  
Me lembro de todos os pregões:  
Ovos frescos e baratos  
Dez ovos por uma pataca  
Foi há muito tempo...  
A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
Língua certa do povo  
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
Ao passo que nós  
O que fazemos  
É macaquear  
A sintaxe lusíada  
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem  
Terras que não sabia onde ficavam  
Recife...  
Rua da União...  
A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!  
Tudo lá parecia impregnado de eternidade  
Recife...  
Meu avô morto.  
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro  
como a casa de meu avô.

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Libertinagem*, p. 133-136)

Como podemos observar, a despeito da nota nostálgica e *sentimental*, nota também existente em “Meus oito anos”, o eu-lírico bandeiriano narra desde uma cena sutilmente erótica (“Um dia eu vi uma moça nuinha no banho/ Fiquei parado o coração batendo” [...]) a momentos nada aprazíveis como o da enchente (“Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços/ redemoinho sumiu”). Aqui a infância, embora recriada – como não poderia deixar de ser – não é idealizada. O ritmo como que trepida pela estrada do passado memorado. Daí a opção pelo verso livre, capaz de um número quase infinito de modulações, modulações que variam de acordo com as *cenas* do poema: desde a cadência lenta e suave (*adágio*), que predomina na segunda estância, à cadência acelerada e trepidante (*alegro*) da cena das enchentes – versos em que o poeta parece querer mimetizar, mediante a supressão das vírgulas e a justaposição dos substantivos “cheia”, “barro”, “boi”, “árvores”, “destroços”, “redemoinho”, a força devastadora das águas –.

Já Casimiro de Abreu, no ritmo leve e *dulce* do heptassílabo, também canta a morte, mas a morte de um tempo idílico, paradisíaco; tempo onde não há lugar para os cataclismos nem para a libido. Para Casimiro, a infância é uma espécie de *Novo Éden* ou, para utilizar as palavras do poeta fluminense, “um sonho dourado”:

#### **Meus oito anos**

Oh! que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!  
Que amor, que sonhos, que flores,  
Naquelas tardes fagueiras  
À sombra das bananeiras,

Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias  
Do despontar da existência!  
— Respira a alma inocência  
Como perfumes a flor;  
O mar é — lago sereno,  
O céu — um manto azulado,  
O mundo — um sonho dourado,  
A vida — um hino d'amor!

Que aurora, que sol, que vida,  
Que noites de melodia  
Naquela doce alegria,  
Naquele ingênuo folgar!  
O céu bordado d'estrelas,  
A terra de aromas cheia  
As ondas beijando a areia  
E a lua beijando o mar!

Oh! dias da minha infância!  
Oh! meu céu de primavera!  
Que doce a vida não era  
Nessa risonha manhã!  
Em vez das mágoas de agora,  
Eu tinha nessas delícias  
De minha mãe as carícias  
E beijos de minha irmã!

Livre filho das montanhas,  
Eu ia bem satisfeito,  
Da camisa aberta o peito,  
— Pés descalços, braços nus —  
Correndo pelas campinas  
A roda das cachoeiras,  
Atrás das asas ligeiras  
Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos  
la colher as pitangas,  
Trepava a tirar as mangas,  
Brincava à beira do mar;  
Rezava às Ave-Marias,  
Achava o céu sempre lindo.  
Adormecia sorrindo  
E despertava a cantar!

Oh! que saudades que tenho

Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!  
— Que amor, que sonhos, que flores,  
Naquelas tardes fagueiras  
A sombra das bananeiras  
Debaixo dos laranjais!

(ABREU, 2008, p. 40)

Seja como for, a “simplicidade” da poesia de Casimiro tem muito a ver com o que Davi Arrigucci Jr. (*op. cit.*, p. 15), ao analisar a lírica bandeiriana, chamou de *simplicidade natural*. Em ambos, salvo raras exceções, a linguagem é simples (sem floreios retóricos e preciosismos lexicais) e direta (quase sem hipérbatos e circunlóquios), e assim o é porque ambos entenderam que “o simples não constitui senão o derradeiro estágio do complexo, no qual já não cabem o malabarismo e as acrobacias verbais, esses *fleux d’artifice* em que se perderam (e ainda se perdem) alguns poetas brasileiros.” (JUNQUEIRA, 2004, p.1).

É evidente que Casimiro de Abreu, sobretudo por sua cosmovisão ingênua, não é um poeta de primeira grandeza. O autor de “Meus oito anos”, por consenso da crítica, sequer faz parte da linha de frente do nosso Romantismo. Mas é igualmente evidente a influência que exerceu sobre a poética de Manuel Bandeira, não apenas por ter sido o primeiro grande representante, em nossa poesia, do *topos da infância como paraíso perdido*, mas também por ter sido um hábil artesão do verso, como o próprio Bandeira nos confidencia no ensaio *Poesia e Verso*:

Há casos em que é forçoso quebrar o verso para manter o ritmo. Como fez Casimiro de Abreu na célebre “Valsa”. O poema está distribuído em versos de duas sílabas:

Tu, ontem,  
Na dança  
Que cansa,  
Voavas  
Co’as faces  
Em rosas  
Formosas  
De vivo,  
Lascivo  
Carmim.

Mas na última estrofe pôs o poeta a palavra pálida no fim de dois versos:

E estavas  
Tão pálida  
Então;  
Qual pálida  
Rosa  
Mimosa  
No vale  
Do vento  
Cruento  
Batida,  
Caída  
Sem vida.  
No chão!

O vocábulo paroxítono obrigava o poeta a abrir o verso seguinte por uma palavra começando por vogal ou a quebrar o metro de duas sílabas para uma. Casimiro valeu-se de um e de outro recurso, um da primeira vez o outro da segunda. Se ele não tivesse atendido à interrelação dos versos e em lugar de então dissesse “no instante” e em vez de “rosa” escrevesse “camélia”, o ritmo seria sacrificado:

Pensavas,  
Cismavas,  
E estavas  
Tão pálida  
*No instante*;  
Qual pálida  
*Camélia*  
Mimosa

**Foi em observação a esse jogo de ressonâncias de um verso em outro que eu no meu poema “Boi Morto”, escrito em octassílabos, quebrei a medida do terceiro verso da última estrofe. (BANDEIRA, 1958b, p. 1280-1281, grifo nosso).**

O ritmo do poema “Valsa” é **unitário jâmbico** (U--). Dentro do campo semântico em que se encontra, tal cadência mimetiza, evidentemente, os passos de um casal dançando valsa. A fim de manter a modulação monocórdica da música sem sacrificar o sentido, Casimiro lança mão do verso esdrúxulo. O poema, portanto, deve ser lido da seguinte maneira:

E es-**TA**-vas → (U--)  
Tão-**PÁ**-li → (U--)  
da En-**TÃO**; → (U--)  
Qual-**PÁ**-li → (U--)  
da-**RO**-sa → (U--)  
Mi-**MO**-sa → (U--)  
No-**VA**-le → (U--)  
Do- **VEN**-to → (U--)  
Cru-**EN**-to → (U--)  
Ba-**TI**-da, → (U--)  
Ca-**Í**-da → (U--)  
Sem-**VI**-da. → (U--)  
No-**CHÃO**! → (U--)

(ABREU, op. cit., p.79)

Hábeis artífices, Casimiro e Bandeira jamais deformaram a camada semântica do poema em prol da harmonia rítmica e *vice-versa*, sendo quase impossível encontrar -- nos versos dos poetas em análise-- palavras enfiadas a golpes de martelo. É que, antes mesmo de Valéry, ambos tinham a consciência de que, em se tratando de poesia, o que vale é o movimento pendular, que busca o difícil *ponto de equilíbrio* entre o som e o sentido: “Assim, entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido [...] manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância” [...] (VALÉRY, *op. cit.*, p. 205). Exemplos não faltam. Analisemos o poema “Vulgívaga”, de Manuel Bandeira:

### **Vulgívaga**

Não posso crer que se conceba  
Do amor senão o gozo físico!  
O meu amante morreu bêbado,  
E meu marido morreu tísico!

Não sei entre que astutos dedos  
Deixei a rosa da inocência.  
Antes da minha pubescência  
Sabia todos os segredos...

Fui de um... Fui de outro... Este era médico...  
Um, poeta... Outro, nem sei mais!  
Tive em meu leito enciclopédico  
Todas as artes liberais.

Aos velhos dou o meu engulho.  
Aos fêrvidos o que os esfrie.  
A artistas, a *coquetterie*  
Que inspira... E aos tímidos - o orgulho.

Este cação-os e depeno-os:  
A canga fez-se para o boi...  
Meu claro ventre nunca foi  
De sonhadores e de ingênuos!

E todavia se o primeiro  
Que encontro, fere toda a lira,  
Amanso. Tudo se me tira.  
Dou tudo. E mesmo... dou dinheiro...

Se bate, então como o estremeço!  
Oh, a volúpia da pancada!  
Dar-me entre lágrimas, quebrada  
Do seu colérico arremesso...

E o cio atroz se me não leva  
A valhacoutos de canalhas...  
É porque temo pela treva  
O fio fino das navalhas...

Não posso crer que se conceba  
Do amor senão o gozo físico!  
O meu amante morreu bêbado,  
E meu marido morreu tísico!

(BANDEIRA, *op. cit. Carnaval*, p. 83)

O poema acima é composto por nove estrofes (quadras) de versos octassílabos. Para o linguista e filólogo Manuel Said Ali, coincidentemente professor de Manuel Bandeira no Colégio Pedro II (BANDEIRA, 1999, p. 9), o verso de oito sílabas métricas (que ele contabilizava como se possuísse nove<sup>37</sup>), é o *primo pobre* no âmbito da lírica luso-brasileira:

---

<sup>37</sup> M. Said Ali contesta o método de contagem das sílabas métricas já consagradíssimo e bem aceito (desde a publicação do *Tratado de Versificação Portuguesa*, de António Feliciano de Castilho, em 1851) em todos os países lusófonos. Assim sendo, para Said Ali, o poema *Vulgívaga*, por exemplo, é composto por versos eneassílabos, não por octassílabos. No prefácio ao livro “Versificação Portuguesa”, Manuel Bandeira elogia o estudo do Prof. Said, assegurando que ele demonstra “competência para versar sobre o assunto [versificação] com uma autoridade que não terá talvez atualmente nenhum poeta de língua portuguesa” (BANDEIRA, 1999, P.9), mas discorda de Ali quanto ao quesito *contagem das sílabas métricas*: “Pessoalmente prefiro o critério de Castilho, isto é, a contagem até a última sílaba tônica” (*idem, ibidem*, p. 11).

“o verso de nove sílabas é o pária das nossas formas poéticas. Fazendo abstração do seu emprego na poesia cortesã da Idade Média, poesia calcada em moldes provençais, sabemos que, até meados do século findo [refere-se ao século XIX], e ainda depois, os poetas de Portugal e do Brasil geralmente não o consideraram digno de ser contemplado em suas composições” (SAID ALI, 1999, p. 77).

Não é de se estranhar, portanto, que Manuel Bandeira tenha escolhido fazer uso do *rude* verso de oito sílabas justamente quanto o seu eu-lírico encarnou a personagem de uma meretriz. É que o poeta buscou, mediante a melodia pouco nobre do octassílabo combinada a uma miríade de palavras chãs, mimetizar a fala da prostituta. A vulgívaga, assim, torna-se a *real* enunciadora da poesia. Esse estratagema bandeiriano nos faz lembrar as famosas máscaras de Ezra Pound, // *miglior fabbro*, no dizer de T.S. Eliot.

No poema em análise, chama-nos a atenção o ritmo *stacatto* do segundo verso. Bandeira, habilmente, a fim de manter o ritmo **quaternário jâmbico** do primeiro verso, lança mão do hiato:

Não /**PO**/sso / **CRER** / que / **SE** / con/**CE**/ba → (U--/U--/U--/U--)

Do a/**MOR**/ se/**NÃO**\_\_\_/ \_\_\_o/ **GO**/zo / **FÍ**/sico! → (U--/U--/U--/U--)

O /**MEU**/ a/**MAN**/te /**MO**/rreu/ **BÊ**/bado, → (U--/U--/U--/U--)

E/ **MEU** /ma/**RI**/do/ **MO**/rreu/ **TÍ**/sico! → (U--/U--/U--/U--)

O hiato, neste caso, além de conservar a harmonia rítmica, realça a polissêmica palavra “gozo”. Até mesmo a profusão da letra “o”, ao longo da estrofe, como que cria uma espiral sonora cujo centro é a palavra supracitada. Em suma: estamos diante de uma peça que lança na imaginação visual do leitor imagens de luxúria, suscitando correlações sensório-emocionais através da dimensão sinestésica da linguagem.

Também Casimiro, em que pese sua cosmovisão ingênua, foi um bom *verse maker*. Exemplos não faltam em “Primaveras”, seu único livro de versos:

## No jardim

Ela estava sentada em meus joelhos  
E brincava comigo - o anjo louro,  
E passando as mãozinhas no meu rosto  
Sacudia rindo os seus cabelos d'ouro.

E eu, fitando-a, abençoava a vida!  
Feliz sorvia nesse olhar suave  
Todo o perfume dessa flor da infância,  
Ouvia alegre o gazear dessa ave!

Depois, a borboleta da campina  
Toda azul - como os olhos grandes dela -  
A doudejar gentil passou bem junto  
E beijou-lhe da face a rosa bela.

- Oh! como é linda! disse o louro anjinho  
No doce acento da virgínea fala -  
Mamãe me ralha se eu ficar cansada  
Mas - dizia a correr - hei de apanhá-la! –

Eu segui-a chamando-a, e ela rindo  
Mais corria gentil por entre as flores,  
E a - flor dos ares - abaixando o vôo  
Mostrava as asas de brilhantes cores.

Iam, vinham, à roda das acácias,  
Brincavam no rosal, nas violetas,  
E eu de longe dizia: - Que doidinhas!  
Meu Deus! meu Deus! são duas borboletas!...

(ABREU, *op. cit.*, p. 158-159)

Verificamos, no poema acima, o sábio uso do hiato no quinto verso (“E\_\_\_\_\_ eu, fitando-a, abençoava a vida!”) e no oitavo (“Ouvia alegre o gaze\_\_\_\_\_ar dessa ave!”). No primeiro caso, o hiato serve para melhor demarcar as diferenças de pontos de vista entre os sujeitos *eu/ela* e as ações por eles praticadas; no segundo, para realçar as assonâncias das vogais “a” e “e”, que têm por finalidade criar uma espécie de *harmonia imitativa* do canto da ave: “Ouvia a alegre o gaze \_\_\_\_\_ a dessa ave!”.

Manuel Said Ali (*op. cit.*, p. 27) chama a atenção para outro exemplo do sábio uso do hiato para fins expressivos na lírica casimiriana:

O nosso Casimiro de Abreu serve-se da pausa em

*Meu Deus, eu sinto e tu bem sabes que eu morro*

*Respirando/ este ar*

Parece que as palavras acompanham o gesto da respiração dificultosa.

O dístico citado por Said Ali faz parte do poema “Canção do exílio” – em algumas edições, intitulado “Meu Lar” (ABREU, *op. cit.*, p. 33) –. Ou seja, o ar que faz a respiração ficar dificultosa é o ar do exílio, isto é, o ar da Península Ibérica.

#### **4.3 Manuel Bandeira e Gonçalves Dias ou *Ut Musica Poiesis***

Não é mera coincidência o fato de Gonçalves Dias ter sido o poeta estudado mais detidamente por Manuel Bandeira<sup>38</sup>. Há entre ambos uma espantosa *consanguinidade espiritual*, consanguinidade esta que pode ser verificada pelas inúmeras confluências temáticas e estilísticas existentes entre eles. No plano temático, encontramos em Bandeira vários *leitmotifs* gonçalvesianos: a nostalgia, o sentimento de que *a vida poderia ter sido e que não foi* (quase sempre acompanhado de notas autobiográficas), o consolo extraído da contemplação da natureza, o lirismo-amoroso. No que diz respeito ao plano estético-estilístico, observamos em ambos uma patente assimilação da *fala brasileira*, uma incrível

---

<sup>38</sup> Afrânio Peixoto concedeu a Bandeira a incumbência de organizar edição crítica das “Obras Poéticas de A. Gonçalves Dias”. O livro, rico em notas de rodapé bastante densas e esclarecedoras, é o 6º volume da “Coleção Obras Primas da Literatura Nacional”. Essa rara obra em dois tomos das poesias completas de Gonçalves Dias, publicada pela Companhia Editora Nacional em 1944, ainda é a principal referência para todos os estudiosos da Lírica do poeta maranhense. Além do livro supracitado, Bandeira também organizou a antologia “Gonçalves Dias: Poesia” para a Livraria Agir Editora (cuja primeira edição veio a lume em 1958) e o magnífico “Gonçalves Dias: esboço biográfico”(1958c), livro no qual o poeta-crítico pernambucano dedica o capítulo 11º à análise da poética do autor maranhense. Essa análise, uma das mais profundas – senão a mais profunda – já feita a respeito da carpintaria poética gonçalvesiana, é o ponto alto do livro. (Cf. *Referências*).

capacidade de manejar os mais diversos ritmos e metros da arte poética e, sobretudo, a consciência de que poesia é “música da palavra”, para falar como Jorge Luis Borges (2000, p. 63).

Entre Manuel Bandeira e Gonçalves Dias ocorre o que Harold Bloom chamou de *Apophrades* que é “o retorno dos [poetas] mortos, a apropriação do poeta mais velho, o retorno do precursor como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo” (NESTROVSKI, *op. cit.*, p. 19). É que Bandeira, como veremos, elevou ao nível de excelência boa parte do projeto estético-estilístico gonçalvesiano, tornando-se mais que um supra-Gonçalves Dias, visto que se afirma como voz universal. “Os grandes [poetas] mortos retornam, mas retornam com nossas cores e nossas vozes” (BLOOM, *op. cit.*, p. 183-184). Eis a *apophrades*.

Assim como Bandeira, Gonçalves Dias navegou pelas mais variadas formas de composição poética: da lírica breve em *Lied* (“Canção do Exílio”) ao sopro épico de “Os Timbiras”; das sextilhas de pendor arcaizante (“Sextilhas de Frei Antão”) aos ousadíssimos versos polimétricos de “A Tempestade”, esse poema *avant-garde* (ao menos no âmbito da lírica brasileira) composto ainda na primeira metade do século XIX:

Um raio  
Fulgura  
No espaço  
Esparso,  
De luz;  
E trêmulo  
E puro  
Se aviva,  
S'esquiva  
Rutila,  
Seduz!

Vem a aurora  
Pressurosa,  
Cor de rosa,  
Que se cora  
De carmim;  
A seus raios  
As estrelas,

Que eram belas,  
Tem desmaios,  
Já por fim.

O sol desponta  
Lá no horizonte,  
Doirando a fonte,  
E o prado e o monte  
E o céu e o mar;  
E um manto belo  
De vivas cores  
Adorna as flores,  
Que entre verdores  
Se vê brilhar.

Um ponto aparece,  
Que o dia entristece,  
O céu, onde cresce,  
De negro a tingir;  
Oh! vede a procela  
Infrene, mas bela,  
No ar s'encapela  
Já pronta a rugir!  
Não solta a voz canora  
No bosque o vate alado,  
Que um canto d'inspirado  
Tem sempre a cada aurora;  
É mudo quanto habita  
Da terra n'amplidão.  
A coma então luzente  
Se agita do arvoredos,  
E o vate um canto a medo  
Desfere lentamente,  
Sentindo opresso o peito  
De tanta inspiração.

Fogem do vento que ruge  
As nuvens aurinevadas,  
Como ovelhas assustadas  
Dum fero lobo cerval;  
Estilham-se como as velas  
Que no alto mar apanha,  
Ardendo na usada sanha,  
Subitâneo vendaval.

Bem como serpentes que o frio  
Em nós emaranha, — salgadas  
As ondas s'estanham, pesadas  
Batendo no frouxo areal.  
Disseras que viras vagando  
Nas furnas do céu entreabertas  
Que mudas fuzilam, — incertas  
Fantasmas do gênio do mal!

E no túrgido ocaso se avista  
Entre a cinza que o céu apolvilha,  
Um clarão momentâneo que brilha,  
Sem das nuvens o seio rasgar;  
Logo um raio cintila e mais outro,  
Ainda outro veloz, fascinante,  
Qual centelha que em rápido instante  
Se converte d'incêndios em mar.

Um som longínquo cavernoso e ouco  
Rouqueja, e n'amplidão do espaço morre;  
Eis outro inda mais perto, inda mais rouco,  
Que alpestres cimos mais veloz percorre,  
Troveja, estoura, atroa; e dentro em pouco  
Do Norte ao Sul, — dum ponto a outro corre:  
Devorador incêndio alastra os ares,  
Enquanto a noite pesa sobre os mares.

Nos últimos cimos dos montes erguidos  
Já silva, já ruge do vento o pegão;  
Estorcem-se os leques dos verdes palmares,  
Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,  
Até que lascados baqueiam no chão.

Remexe-se a copa dos troncos altivos,  
Transtorna-se, tolda, baqueia também;  
E o vento, que as rochas abala no cerro,  
Os troncos enlaça nas asas de ferro,  
E atira-os raivoso dos montes além.

Da nuvem densa, que no espaço ondeia,  
Rasga-se o negro bojo carregado,  
E enquanto a luz do raio o sol roxeia,  
Onde parece à terra estar colado,  
Da chuva, que os sentidos nos enleia,  
O forte peso em turbilhão mudado,  
Das ruínas completa o grande estrago,  
Parecendo mudar a terra em lago.

Inda ronca o trovão retumbante,  
Inda o raio fuzila no espaço,  
E o corisco num rápido instante  
Brilha, fulge, rutila, e fugiu.  
Mas se à terra desceu, mirra o tronco,  
Cega o triste que iroso ameaça,  
E o penedo, que as nuvens devassa,  
Como tronco sem viço partiu.

Deixando a palhoça singela,  
Humilde labor da pobreza,  
Da nossa vaidosa grandeza,  
Nivela os fastígios sem dó;  
E os templos e as grimpas soberbas,  
Palácio ou mesquita preclara,

Que a foice do tempo poupara,  
Em breves momentos é pó.

Cresce a chuva, os rios crescem,  
Pobres regatos s'empolam,  
E nas turvam ondas rolam  
Grossos troncos a boiar!  
O córrego, qu'inda há pouco  
No torrado leito ardia,  
É já torrente bravia,  
Que da praia arreda o mar.

Mas ai do desditoso,  
Que viu crescer a enchente  
E desce descuidoso  
Ao vale, quando sente  
Crescer dum lado e d'outro  
O mar da aluvião!  
Os troncos arrancados  
Sem rumo vão boiantes;  
E os tetos arrasados,  
Inteiros, flutuantes,  
Dão antes crua morte,  
Que asilo e proteção!

Porém no ocidente  
S'ergue de repente  
O arco luzente,  
De Deus o farol;  
Sucedem-se as cores,  
Qu'imitam as flores  
Que sembram primores  
Dum novo arrebol.

Nas águas pouasa;  
E a base viva  
De luz esquiva,  
E a curva altiva  
Sublima ao céu;  
Inda outro arqueia,  
Mais desbotado,  
Quase apagado,  
Como embotado  
De ténue véu.

Tal a chuva  
Transparece,  
Quando desce  
E ainda vê-se  
O sol luzir;  
Como a virgem,  
Que numa hora  
Ri-se e cora,

Depois chora  
E torna a rir.

A folha  
Luzente  
Do orvalho  
Nitente  
A gota  
Retrai:  
Vacila,  
Palpita;  
Mais grossa  
Hesita,  
E treme  
E cai.

(DIAS, 1944, p. 229-234, 2º tomo)

Em a “Tempestade”, Gonçalves Dias, a fim de explorar todas as dimensões da linguagem poética, põe à mostra todo o seu virtuosismo técnico. No poema em análise, Dias lança mão de todos os metros utilizados na poesia luso-brasileira anterior ao Parnasianismo: desde o dissílabo até o endecassílabo. Mesmo que de forma tímida, “A Tempestade” prenuncia conquistas estéticas que só ganhariam contornos mais firmes com o advento de “Un coup de dés” (poema experimental escrito por Stéphane Mallarmé já no ocaso do século XIX), como a valorização do estrato óptico do poema e a concepção do ritmo como categoria espaço-temporal. É que, no poema gonçalvesiano, a mancha gráfica do texto como que iconiza a queda dos pingos d’água, numa estratégia que nos lembra, *grosso modo*, os famosos *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

O poema se inicia com a descrição do nascer do sol (1ª, 2ª e 3ª estâncias). Neste trecho, os versos são curtos e a cadência é suave. Vladimir Maiakóvski (1893 -1930), no seu *Como fazer versos?* (1971, p. 188), atentou para o fato de que os metros curtos tendem a combinar melhor com os *temas alegres*. Gonçalves Dias demonstrou ter essa sensibilidade quase meio século antes do nascimento do poeta russo, quando optou pelos versos de duas, três e quatro e cinco sílabas métricas para construir a atmosfera luminosa pré e pós-diluviana:

Um raio  
Fulgura  
No espaço  
Esparso,  
De luz;  
E trêmulo  
E puro  
Se aviva,  
S'esquiva  
Rutila,  
Seduz!

BISSÍLABOS

Vem a aurōra  
Pressurosa,  
Cor de rosa,  
Que se cora  
De carmim;  
A seus raios  
As estrelas,  
Que eram belas,  
Tem desmaios,  
Já por fim.

TRISSÍLABOS

O sol desponta  
Lá no horizonte,  
Doirando a fonte,  
E o prado e o monte  
E o céu e o mar;  
E um manto belo  
De vivas cores  
Adorna as flores,  
Que entre verdores  
Se vê brilhar.

TETRASSÍLABOS

(...)

Porém no ocidente  
S'ergue de repente  
O arco luzente,  
De Deus o farol;  
Sucedem-se as cores  
Qu'imitam as flores  
Que sembram primores  
Dum novo arrebol.

, REDONDILHOS MENORES

Nas águas pousa;  
E a base viva  
De luz esquiva,  
E a curva ativa  
Sublima ao céu;  
Inda outro arqueia,  
Mais desbotado,  
Quase apagado,  
Como embotado  
De ténue véu.

TETRASSÍLABOS

Tal a chuva  
 Transparece,  
 Quando desce  
 E ainda vê-se  
O sol luzir;  
 Como a virgem,  
 Que numa hora  
 Ri-se e cora,  
 Depois chora  
 E torna a rir.

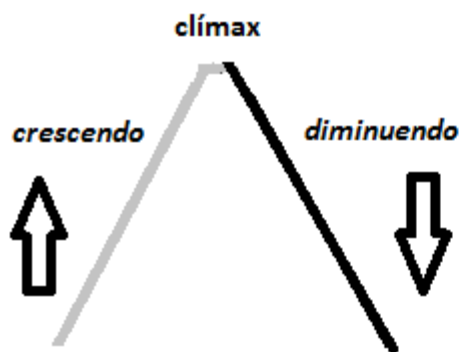
TRISSÍBALOS

A folha  
Luzente  
 Do orvalho  
 Nitente  
 A gota  
 Retrai:  
 Vacila,  
 Palpita;  
 Mais grossa  
 Hesita,  
 E treme  
 E cai.

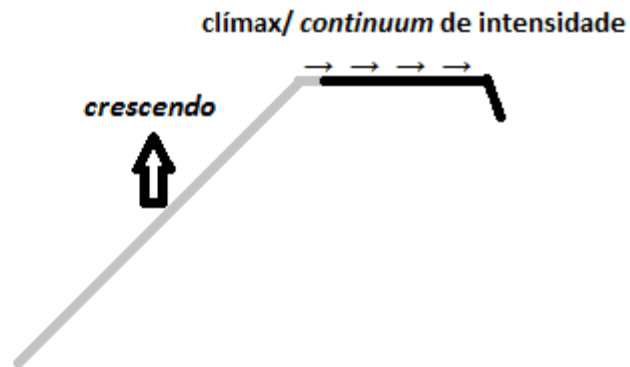
BISSÍLABOS

Nas estâncias acima, pelo menos dezesseis vocábulos e/ou expressões transmitem essa atmosfera de luminosidade a qual nos referimos: “fulgura”, “luz” (duas vezes), “rutila”, “aurora”, “raio”, “raios”, “sol”, “o sol luzir”, “doirado”, “vivas cores”, “brilhar”, “arco luzente”, “farol”, “arrebol”, “curva altiva” e “folha luzente”.

O ritmo do poema em análise marcha em gradativo *crescendo* (da 1ª a 8ª estância), atingindo o clímax, não por acaso, nas estâncias centrais, que descrevem as trovoadas (9ª), o vendável pré-diluviano (10ª e 11ª) e, em seguida, o devastador pé-d’água (da 12ª a 16ª). A partir deste ponto ocorre um *diminuendo*: à proporção que o ritmo perde intensidade, o eu-lírico descreve a aparição dos arco-íris – que, evidentemente, indiciam o início da estiagem (da 17ª a 19ª) – e, por último, das gotas que, escorrendo das árvores, pausadamente tamborilam nas folhas (20ª). O designe rítmico de “A tempestade” nos faz lembrar, *mutatis mutandis*, a estrutura melódica do famoso *Bolero de Ravel*, música em que há um gradativo *crescendo*, resultante da agregação de novos instrumentos à orquestra e, conseqüentemente, novos timbres à composição. Assim como na primeira parte da música raveliana há um gradativo aumento da tensão que se deve, sobretudo, ao acúmulo de novos timbres instrumentais, à verticalização da intensidade e à aceleração da dinâmica musical, assim ocorre na primeira metade de “A Tempestade”:



"A TEMPESTADE"



"BOLERO DE RAVEL"

O sortilégio rítmico de Gonçalves Dias chega ao ápice na nona estrofe do poema em foco, momento em que o eu-lírico busca transmitir ao leitor – mediante recursos como imagens acústicas, *harmonias imitativas* e prolongamentos das *ondas sonoras* dos versos (o poeta opta pelo ritmo largo do decassílabo) – não apenas a visão, mas a sensação do fenômeno natural (com todos os seus nuances):

Um som longínquo cavernoso e ouco  
Rouqueja, e n'amplidão do espaço morre;  
 Eis outro inda mais perto, inda mais rouco,  
 Que alpestres cimos mais veloz percorre,  
Troveja, estoura, atroa; e dentro em pouco  
 Do Norte ao Sul, — dum ponto a outro corre:  
 Devorador incêndio alastra os ares,  
 Enquanto a noite pesa sobre os mares.

A profusão das labiais “o” e “u”, quase sempre anasaladas ou fechadas, constrói uma imagem acústica que nos sugere a atmosfera penumbrosa típica das tempestades. Note-se, também, a *harmonia imitativa* da trovoada, que se inicia timidamente com o encontro consonantal das oclusivas “t” e “r” ainda no 3º verso, passa discretamente pelo 4º para, finalmente, explodir com toda a força no 5º, onde a proliferação do “o” fechado como que realça o efeito mimético dos trovões em série: “Troveja, estoura, atroa; e dentro em pouco”.

Manuel Bandeira também utilizou com fineza a *harmonia imitativa*. No soneto “Vita Nuova”, por exemplo, o poeta pernambucano – que talvez possua o “ouvido mais afinado de toda a moderna poesia brasileira” CANDIDO, 1993, p. 9) – mimetiza, mediante a aliteração da oclusiva “t”, o frenético flamular das bandeiras: “Bandeiras tatalavam no alto mastro”.

Não é surpresa, portanto, que Bandeira, com seu afinadíssimo ouvido, viesse a perceber o virtuosismo rítmico da poesia gonçalvesiana:

“Gonçalves Dias tinha excelente ouvido, e se muitas vezes desatendia a medida, era porque ‘desprezava as regras de mera convenção’ (V. prólogo dos *Primeiros Cantos*) e queria nos seus poemas “o pensamento dominando em todo o verso, mas que seja menosprezada a metrificação, -- e o metro que se dobra em todos os sentidos, -- e o verso que se acomoda a todos os tons como instrumento harmonioso...” (BANDEIRA, 1944, p. 7-8, 1º tomo)

De fato Gonçalves Dias, a fim de conferir maior expressividade aos seus versos, muitas vezes *desrespeitou* as regras da versificação canônica, como ocorre, por exemplo, na primeira estrofe de “O orgulhoso” e num verso de “Os Timbiras”. Senão vejamos:

### **O orgulhoso**

Eu o vi! Tremendo era no gesto,

Terrível seu olhar;

E o cenho carregado pretendia

O globo dominar

[...]

(DIAS, 1944, p. 151)

O poema “O orgulhoso” é composto por sete quadras em que decassílabos e hexassílabos se alternam... O primeiro verso, no entanto, é eneassílabo! Seria um lapso de Dias? Não! Bandeira explica: “O verso tem só nove sílabas, como se o poeta apoiasse com ênfase em ‘vi’, contando duas sílabas” (1944n, p. 152). O verso, portanto, deve ser **pronunciado** da seguinte maneira: “Eu\_\_o vi-í! Tremem d’era no ges - to”. A ênfase no “vi” traduz o sentimento de assombro do eu-lírico ante a visão do homem que personifica o Orgulho. Mas há ainda um outro *truque* gonçalvesiano neste verso (este não percebido por Bandeira): trata-se do hiato (“Eu\_\_o”). Esta pausa confere à frase exclamativa uma cadência em *adágio* que ajuda a sugerir a perplexidade do eu-lírico. Eis porque, certa feita, Bandeira afirmou que “a poesia é feita de pequeninos nadas” (1997, p. 304).

Esses “pequeninos nadas” que geram Poesia são bastante comuns na obra poética do autor de “Canção do Exílio”. Em seu excelente ensaio “A Poética de Gonçalves Dias” (BANDEIRA, 1958c, p. 791-795), Bandeira cataloga e analisa dezenas de versos em que Dias, a fim de alcançar determinados efeitos expressivos, viola as regras da versificação canônica (seja através do hábil uso do hiato, seja através do de uma espécie de prolongamento – prosodicamente *antinatural* -- de algumas vogais). Assim ocorre, por exemplo, em “Arfa, estua, eleva-se, comprime-se” (114º verso de “Os Timbiras”):

No exemplar de *Os Timbiras* que pertenceu a Alberto de Oliveira e hoje está na biblioteca da Academia Brasileira de Letras há à margem deste verso uma nota da mão do poeta fluminense qualificando-o de frouxo. Tenho que Gonçalves Dias lia o verso assim: ar-fa es-tu-a-e-le\_va\_se\_com\_pri\_me\_se. **O hiato de ‘estua’ para “eleva\_se” pinta muito sugestivamente o ofêgo da respiração e antes de dar frouxidão ao verso comunica-lhe força e viveza.** (BANDEIRA, 1944n, p. 263-264, grifo nosso)

Não deixa de ser curioso o fato de Gonçalves Dias, poeta tão ousado para a sua época, ter escrito sextilhas<sup>39</sup> nas quais lança mão de um arsenal de palavras arcaicas e do redondilho maior, um dos versos mais tradicionais da língua

---

<sup>39</sup> São as famosas “Sextilhas do Frei Antão” [“Loa da Princeza Sancta”, “Gulnare e Mustaphá”, “Lenda de Sam Gonçalo”, “Soláo Del Rey Dom João”, “Soláo de Gonçalo Hermiguez”] (DIAS, 1944, p.357-475, 1º tomo).

portuguesa. É que, assim como Bandeira, Dias, a despeito de conhecer a fundo a produção literária dos seus coetâneos<sup>40</sup>, não desprezava o legado da tradição. Daí sua obra poética ser, tal qual a do autor de “Estrela da Vida Inteira”, heteróclita e multiforme, visto ser, a um só tempo, moderna (levando-se em consideração a produção literária luso-brasileira do século XIX) e tradicionalista:

Foi, sem dúvida, Gonçalves Dias o poeta brasileiro que mais profundamente e extensamente versou a nossa língua; conhecia-a não das gramáticas **mas do trato com escritores de todas as épocas, desde os poetas dos cancioneros e dos primeiros cronistas**. Nos seus versos aparecem com frequência as dicções arcaicas. E, no entanto, o brasileiro de fala mole está se traindo a cada passo no suarabácti, isto é, a decomposição de um grupo de consoantes pela intercalação de uma vogal, pronunciando às vezes, brasileirissimamente, [...] “objeto” (“Solidão”, última estrofe; “Como eu te Amo”, penúltima estrofe) [...]” (BANDEIRA, 1958c, p. 802-803)

Também Bandeira tinha gosto pelo português arcaico e pela poesia medieval dos grandes mestres lusitanos: a velha tradição subjetiva que vem desde os poetas dos cancioneros. Exemplo disso é o seu poema “Cantar de amor”. Nesta peça, o autor pernambucano, como o G. Dias das “Sextilhas”, faz uso do heptassílabo, versejando à la D. Dinis:

### **Cantar de Amor**

*Quer'eu en maneyra de proença*

*Fazer agora um cantar d' amor...*

**D. Dinis**

Mha senhor, com'oje dia son,  
Atan cuitad'e sem cor assi!  
E par Deus non sei que farei i,  
Ca non dormho á mui gran sazón.  
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,  
Meu coração non sei o que ten.

---

<sup>40</sup> Poliglota, Gonçalves Dias teve contato com o melhor que se produzia na Europa à sua época. Tanto assim que o poeta maranhense traduziu, **diretamente do alemão**, poetas como Heine (DIAS, 1944, p. 461-465, 2<sup>o</sup>t) e Schiller (*idem, ibidem*, p. 489-634) e, do original francês, Victor Hugo (*idem, ibidem*, p. 455-456]. Vale lembrar também que a epígrafe (grafada em alemão) da famosa “Canção do Exílio” é, segundo relata Bandeira (1969, p 11) , um fragmento da balada “Mignon”, de Goethe.

Noit'e dia no meu coraçon  
Nulha ren se non a morte vi,  
E pois tal coita non mereci,  
Moir'eu logo, se Deus mi perdon.  
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,  
Meu coraçon non sei o que ten.

Des oimas o viver m'é prison:  
Grave di'aquel em que naci!  
Mha senhor, ai rezade por mi,  
Ca perç'o sem e perç'a razon.  
Mha senhor, ai meu lum'e meu ben,  
Meu coraçon non sei o que ten.

(BANDEIRA, op. cit., *Lira dos Cinquent'anos*, p. 170-171)

Mas voltemos ao eixo principal deste capítulo, que é o forte parentesco existente entre poesia e música tão bem definido por Dante Alighieri: “Dante has defined a poem as a **composition of words set to music**” (POUND, 1968, p. 376, grifo nosso).

Candido (1993, p. 10) se deu o trabalho de arrolar a grande quantidade de termos tomados de empréstimo à música presentes nos títulos dos poemas de Manuel Bandeira: acalanto, canção, balada, cantiga, cantilena, comentário musical, desafio, improviso, madrigal, rondó, noturno, tema e variações, tema e voltas, berimbau, macumba etc. A nossa intenção, no presente estudo, no entanto, é outra. Pretendemos verificar a musicalidade intrínseca aos poemas de Bandeira e, por conseguinte, de que maneira se dá a tradução intersemiótica, isto é, “aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” ou “de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança o cinema ou a pintura” (JAKOBSON apud PLAZA, 2001, p. 11). Começemos por “Debussy”:

### **Debussy**

Para cá, para lá...  
Para cá, para lá...  
Um novelozinho de linha...

Para cá, para lá...  
Para cá, para lá...  
Oscila no ar pela mão de uma criança  
(Vem e vai...)  
Que delicadamente e quase a adormecer o balanço  
- Psio... -  
Para cá, para lá...  
Para cá e...  
- O novelozinho caiu.

(BANDEIRA, *Carnaval*, op. cit., p. 90-91)

Antes de mais nada, é importante conhecermos uma leitura de “Debussy” feita pelo próprio Manuel Bandeira. Em carta a Mário de Andrade, o poeta pernambucano tenta esclarecer ao amigo de que modo se deu a o surgimento do *sopro lírico*, e explica a fabulação do poema:

[...] Quero prevenir-lhe que aquilo [o poema] não é todo o Debussy. É aquele aspecto *fugace* [da obra do compositor francês] que em falta de outro melhor chamarei de *sournoiserie* de Debussy. Ele começa como quem batuca por desfastio com três notinhas que vão e vêm, a gente ri e daí a pouco ele põe o dedo a furto numa fibra dolorida e então a gente cai em si e chora. No que respeita à técnica, são os primeiros compassos da *Réverie*, mas *à rebours*, que na *Réverie* as notas oscilam do grave para o agudo e do agudo para o grave. Mas se houvesse no meu “Debussy” essa onomatopeia afetuosamente satírica eu não o teria publicado. Há ainda que um dia vi naquela atitude uma menininha de três anos, que então acreditávamos inapta para a vida por uma lesão cardíaca precoce, e isso despertou-me uma ternura profunda misturada à lembrança da [composição de Debussy chamada] *Jeune Fille aux cheveux de lin*. E aquele novelozinho de linha que oscila umas três vezes e cai pareceu-me a imagem da vida daquele anjinho e depois, por uma colossal ampliação de círculos, a imagem da minha vida, da vida de todos nós, e dos mundos e dos universos. É evidente que nada disso me absolve perante a sua incompreensão [Mário não enxergava a *presença* de Debussy no poema]. Eu não tive força para sugerir musicalmente, como tentei, esse estado de alma. (BANDEIRA, 2000b, p. 66).

Pelo exposto acima, podemos inferir que o poema “Debussy” foi produzido tendo a intenção de exprimir, mediante a arte da poesia, o estado d’alma que a música *Jeune Fille aux cheveux de lin*, do compositor Claude-Achille Debussy,

provocou em Manuel Bandeira. É importante salientar que esse aspecto *fugace* mencionado pelo poeta é uma das principais características da estética impressionista (diretriz artística abraçada por Debussy).

A imagem do novelo que oscila na mão de uma criança como que mimetiza o movimento pendular de um relógio antigo, símbolo universal da fugacidade do tempo. Essa harmonia imitativa é criada pelo binário anapéstico (UU--/ UU--): “Pa-ra-ca/, pa-ra-lá” que, em verdade, soa como quaternário anapéstico (UU--/ UU--// UU--/ UU--): “Pa-ra-ca/, pa-ra-lá//Pa-ra-ca/, pa-ra-lá”.

Ao passo que a criança vai adormecendo, os versos vão ficando maiores (o que sugere a ideia de que a velocidade do pêndulo vai, gradativamente, diminuindo). No segundo verso do terceiro estribilho, o dinâmico movimento anapéstico é abruptamente substituído pelo quase estático pé *jônico menor*: “Pa-ra-ca-e...” (UU-- --), que antecipa, sinestesticamente, a informação contida no último verso do poema: “- O novelozinho caiu.” Eis a *sournoiserie* de Manuel Bandeira!

Outro ponto em comum entre Bandeira e Dias é a valorização do estrato óptico do texto poético. Se em “A Tempestade” o gradativo aumento dos grafemas sugere o adensamento da chuva, no bandeiriano “A onda” é o *design* sinuoso da mancha gráfica que ajuda a sugerir o eterno vai-e-vem das vagas:

### A onda

A ONDA  
a onda anda  
aonde anda  
a onda?  
a onda ainda  
ainda onda  
ainda anda  
aonde?  
aonde?  
a onda a onda

(BANDEIRA, *op. cit.*, *Estrela da Tarde*, p. 267)

Numa hábil sequência de paranomásias (**onda/ anda**; a onda/ ainda; aonde/a-onda; **ainda /onda**; **ainda /anda**), o poeta busca, através do jogo de ressonâncias,

sugerir o renitente rumor do oceano, que Augusto dos Anjos tão bem definiu como “o marulhar monótono das águas” (2001, p.255). Observe-se, também, que todos os versos (a palavra ‘verso’ vem do latim *vertere*, e significa ‘voltar’) principiam com a letra “a”. Esse artifício indicia, muito provavelmente, o movimento de eterno retorno das ondas. Não satisfeito, a fim de tornar a *mimesis* perfeita, o poeta pernambucano imprime ao poema a modulação jâmbica:

A **ONDA**  
a **on**da **an**da  
a**on**de **an**da  
a **on**da?  
a **on**da a**in**da  
a**in**da **on**da  
a**in**da **an**da  
a**on**de?  
a**on**de?  
a **on**da a **on**da

Note-se que o poeta, com a finalidade de manter a modulação constante, lança mão do hiato em todos os versos, menos no último, quando elide a terceira sílaba métrica com o artigo “a” : “a-**on**-da\*-**on**-da”.

Não é difícil encontrar na Lírica de Bandeira composições em que a camada óptica do texto poético é valorizada. Afora os poemas concretos produzidos pelo escritor pernambucano (peças nas quais essa valorização é evidente *per se*), existem muitos outros casos em que a disposição tipográfica dos versos no papel sugere novas (e curiosas) possibilidades de leitura, como tão bem observou Décio Pignatari. Ao fazer uma *close reading* do poema “Pensão familiar”, Pignatari conclui:

Um poeta um tanto mais lógico poderia escrever:

*Os girassóis amarelos resistem*

Manuel Bandeira escreveu:

*Os girassóis*

*amarelo*

*resistem*

Eliminando um “s”, substantivou o adjetivo, dando-lhe uma força nova num espaço novo que lhe reservou. Como se fizesse duas tomadas de cinema: 1ª em plano médio, os girassóis; 2ª corte para *close* ou a câmera aproximando-se em *close-up*: o amarelo tomando conta da tela toda. (PIGNATARI, *op. cit.*, p.48)

Esse *pequenino nada*, não fosse o olhar percuciente de Pignatari, certamente passaria despercebido pela maioria dos leitores (até mesmo os especializados) como despercebida passa “a luz da primeira estrela piscando no lusco-fusco”. Mas, grande poeta que foi, Bandeira tinha consciência de que “a poesia é feita de pequeninos nadas” e de que, por exemplo, “uma dental no lugar de uma labial pode estragar um verso” (BANDEIRA, 1997, p. 304).

## 5. Considerações finais

Demonstramos ao longo deste estudo a pertinência de nossa hipótese inicial, a saber: a parcela da obra poética de Manuel Bandeira que a crítica classifica como madura – isto é, todos os livros de poemas publicados pelo autor pernambucano a partir da década de 1930 – também sofreu forte influxo da poesia brasileira oitocentista. Assim sendo, a poesia bandeiriana ocupa uma posição *sui generis* nos quadros da lírica brasileira moderna, visto que logra um feliz amálgama entre importantes conquistas estéticas da poesia brasileira do século XIX e algumas das principais linhas de força da lírica moderna, como o Cubismo e o Surrealismo (*cf.* nota 8).

Começamos este ensaio traçando um perfil de um Bandeira pouco conhecido: o arguto crítico de poesia. Este Bandeira nos acompanhou durante todo o estudo, sempre empenhado em lançar luz sobre os aspectos obscuros e/ou insuspeitados referentes à poética de seu *alter ego*, o grande Lírico. A prosa crítica de Bandeira, a despeito de ser lapidar, é bastante densa. Por vezes, quando se utiliza da função poética da linguagem, sua obra ensaística atinge o estatuto de obra de arte literária, como ocorre, por exemplo, no comentário crítico que tece a respeito da poesia de Murilo Mendes. Por não encontrar na lírica de Mendes qualquer parentesco estilístico com os poetas brasileiros que o antecederam, o crítico-poeta pernambucano classifica-o como “um dos quatro ou cinco **bichos-da-seda** da nossa poesia” (BANDEIRA, 1997e, p. 459, grifo nosso). Luminosa metáfora para explicar a *ilha* Murilo Mendes.

Assentados os primeiros alicerces, investigamos a complexa relação do autor pernambucano com o *Primeiro Momento Modernista*, construindo, a partir desta pedra fundamental, uma edificação, a um só tempo, simples e sofisticadíssima, chamada *cosmovisão literária* de Manuel Bandeira. A viga-mestra desta edificação é o que Emil Staiger chama de *Lírica essencial* (no caso do nosso poeta, boa parte dessa viga-mestra está recoberta pela desconcertante gargalhada dos *clowns* de Shakespeare, pela ironia lafogueana e pela galhofa à la Heine). É um humor, ou melhor, *humour* que finca raízes nos arcanos mais profundos da psique humana,

levando-nos, inevitavelmente, a uma sondagem do *estar-no-mundo* ou, como queria Heidegger, do *Dasein*. Para utilizarmos a certa metáfora de Jean Paul Richter, o *humour* “é nos olhos a lágrima que ri”. (cf. nota 26).

Na terceira e última parte desta dissertação discorreremos a respeito da herança deixada por Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias à poética de Manuel Bandeira, analisando de que modo se deu a tradução da tradição na lírica do escritor pernambucano. Façamos um balanço.

Com Correia, Bandeira aprendeu que é possível produzir uma poesia em que a clareza e a concretude das imagens se aliam a um ritmo refinado; uma poesia voltada para o *mundo material*, livre do *flo* simbolista. Aprendeu também que o soneto não soa anacrônico quanto é cultivado dentro de um espírito de renovação. Podemos dizer, sem exagero, que Raimundo Correia foi para Manuel Bandeira o que Théophile Gautier foi para Ezra Pound: o grande *orfèvre du vers*. Não é à toa que encontramos versos rimados e metrificados, sobretudo sonetos, do primeiro ao último livro da reunião *Estrela da Vida Inteira*. É que, na lírica bandeiriana, o *vers libre* convive harmonicamente com as formas canônicas (estas sempre renovadas, diga-se de passagem).

Lendo e relendo Casimiro, Bandeira descobriu que boa parte do território de sua Pasárgada pertence à infância. Descobriu o quão poético é o universo das crianças. Descobriu que, para recriar a atmosfera da infância, é necessário, muitas vezes, mimetizar a fala dos pequenos.

Através da leitura de Gonçalves Dias, Bandeira percebeu que o ecletismo estilístico pode ser uma virtude. Percebeu que o grande escritor, antes de eventualmente descartar o legado dos seus antecessores, deve conhecê-lo a fundo. Percebeu que o autor de “A Tempestade” só resistiu à foice do tempo porque soube congar a tradição à modernidade.

## 6. Referências

- ABREU, Casimiro de. *Primaveras*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- ALI, M. Said *Versificação portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo, EDUSP, 1999.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.
- ALIGUIERI, Dante. *De vulgari eloquentia* (translate by Steven Botterill). Cambridge, Cambridge University Press: 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Mário de. “Julgamento crítico”. In: *Nossos Clássicos - Vicente de Carvalho*. Fausto Cunha (org.). Rio de Janeiro: Agir, 1965.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. “Flauta de Papel”. In: *Manuel Bandeira: Poesia e Prosa* (vol. 2). Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958a.
- \_\_\_\_\_. “De poetas e de poesia”. In: *Manuel Bandeira: Poesia e Prosa* (vol. 2). Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958b.
- \_\_\_\_\_. *Noções de História das Literaturas*, vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora Fondo de Cultura, 1960.
- \_\_\_\_\_. “Itinerário de Pasárgada”. In: *Manuel Bandeira: Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- \_\_\_\_\_. “Crônicas da Província do Brasil”. In: *Manuel Bandeira: Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- \_\_\_\_\_. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Manuel Bandeira: Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.
- \_\_\_\_\_. “Andorinha, andorinha”. In: *Manuel Bandeira: Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997d.
- \_\_\_\_\_. “Apresentação da poesia brasileira”. In: *Manuel Bandeira: Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997e.
- \_\_\_\_\_. “Raimundo Correia e seu sortilégio verbal”, introdução ao livro *Raimundo Correia – Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.

\_\_\_\_\_. *Seleção em Prosa e Verso*. Org. Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971.

\_\_\_\_\_. “Manuel Bandeira”. In: *Conversas com Escritores Brasileiros*. Org. Arnaldo Saraiva. Porto: Congresso Portugal- Brasil, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000b.

\_\_\_\_\_. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 (20ª edição).

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: *Versificação portuguesa*. ALI, M. Said. São Paulo, EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. “Casimiro de Abreu”. In: ABREU, Casimiro; ALVES, Castro *et alli*. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica*. Organização, prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965b.

\_\_\_\_\_. “Gonçalves Dias: esboço biográfico” (capítulo 8º - “A poética de Gonçalves Dias”). In: *Manuel Bandeira: Poesia e Prosa* (vol. 2). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958c.

\_\_\_\_\_. “nota de rodapé nº 2”. DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: Poesias*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

\_\_\_\_\_. “Advertência”. In: DIAS, Gonçalves. *Obras Poéticas de A. Gonçalves Dias* (2 tomos) – organização e notas de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BARBOSA, João Alexandre. “Forma e história na crítica brasileira”. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: Filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. volume 4. São Paulo, Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2002.

CAMPOS, Augusto de. “Rilke: Poesia-Coisa”. In: *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. "Estudo crítico". In: ANDRADE, Oswald de. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Agir, 1967.

\_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 2ª reimpressão. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. "Nota Editorial". In: *Manuel Bandeira: Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda. "Introdução". In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 (20ª ed.)

CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, com Apêndice de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

CORREIA, Raimundo. *Poesias completas*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1948.

\_\_\_\_\_. In: *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*-organização e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

\_\_\_\_\_. In: *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*-organização, prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965a

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi. Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, Gonçalves. *Obras Poéticas de A. Gonçalves Dias* (2 tomos) – organização e notas de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos e ensaios*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

\_\_\_\_\_. "Tradição e Talento Individual". In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

\_\_\_\_\_. "Tradition and the Individual Talent". In: *T. S. Eliot: Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, s/d. p. 3-12.

\_\_\_\_\_. "The Metaphysical Poets". In: *T. S. Eliot: Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, s/d. p. 241-251.

FAUSTINO, Mário. "O livro por dentro". In: *De Anchieta aos Concretos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 182.

\_\_\_\_\_. *Artesanatos de Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Trad. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOMES, Aíla de Oliveira. "Introdução". In: \_\_\_\_ (org.). *Poesia Metafísica: Uma Antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. "Prefácio". In: BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, Sobre poesia (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José. Olímpio, 2006.

JUNQUEIRA, Ivan. In: "Eliot e a poética do fragmento". In: T. S. ELIOT. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. "Ostinato Rigor" (prólogo). In: *Obra Poética: Mauro Mota*. Recife: EN SOL Editora, 2004.

KOSHIYAMA, Jorge. "Lirismo em si mesmo: leitura de 'Poética' de Manuel Bandeira". In: BOSI, A. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUCCHESI, Marcos. "Prefácio". In: *Carlos Drummond de Andrade: Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. "Como fazer versos?". In: *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MURICY, Andrade. "Introdução". In: *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1952.

MORAES, Vinicius de. "O poeta Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira* (edição fac-similar). Org. Carlos Drummond de Andrade. Brasília: Cegraf, 1986.

NESTROVSKI, A. R. "Apresentação". In: *A Angústia da Influência* - Harold Bloom. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENNAFORT, Onestaldo de. "Marginália à poética de Manuel Bandeira". In: *Homenagem a Manuel Bandeira* (edição fac-similar). Org. Carlos Drummond de Andrade. Brasília: Cegraf, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POE, Edgar Allan. "A Filosofia da Composição". In: POE, E. A. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009.

POUND, Ezra. ABC da Literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ezra Pound: Poesia*. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Mário Faustino. Brasília: Ed. HVCITEC, 1985.

\_\_\_\_\_. "The Prose Tradition in Verse". In: *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: WW NORTON, 1968 (Thirteenth Printing).

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - no caminho de Swann*. v. 1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Buriti, 1965.

RUSSELL, Bertrand. "O Movimento Romântico". In: *História da filosofia ocidental: a filosofia moderna* (livro quarto). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. "Rodapés, Tratados e Ensaios". In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1988.

THOMAS, Dylan. "Contracapa". *Poemas Reunidos 1934-1953*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VIZIOLI, Paulo. "INTRODUÇÃO – Samuel Taylor Coleridge: Um Espírito Seminal". In: COLERIDGE, S.T. *S.T. Coleridge – Poemas e excertos 'Biografia Literária'*. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

YEATS, W.B. *W.B. Yeats – Poemas*. trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.