UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARCOS DAVID ALCONCHEL

POESIA E VERSO

(UMA LEITURA DA *LIRA DOS CINQUENT'ANOS* DE MANUEL BANDEIRA)

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARCOS DAVID ALCONCHEL

POESIA E VERSO

(UMA LEITURA DA *LIRA DOS CINQUENT'ANOS* DE MANUEL BANDEIRA)

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo,
M. M. M.
São Paulo, 05 de maio de 2014

SÃO PAULO

2013

MARCOS DAVID ALCONCHEL

POESIA E VERSO

(UMA LEITURA DA *LIRA DOS CINQUENT'ANOS* DE MANUEL BANDEIRA)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do título de mestre em letras, sob a orientação do professor doutor Murilo Marcondes de Moura.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

Um Gérard de Nerval que tivesse o dom da ironia e do sarcasmo; um Antonio Nobre que soubesse sair da torre da doença e amar a vida apesar de tudo; um Paul Valéry a quem fosse dado chorar; um clássico sabendo viver profundamente todos os delíquios românticos, e um modernista amando o sabor de tornear uma bela estrofe de rigorosa geometria... eis o que eu diria do Manuel Bandeira da *Lira dos cinqüent'anos*, se alguém que lhe ignorasse a poesia me pedisse para a sintetizar em breves palavras.

Adolfo Casais Monteiro, *Manuel Bandeira*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, devo um agradecimento especial à minha mãe e à minha irmã, pelo carinho da convivência e por terem, durante longos anos, financiado meus estudos. À minha irmã, que me presenteou, quando completei oito anos, com dois romances de Machado de Assis – *A mão e a luva* e *Dom Casmurro* – devo ainda o gosto pela leitura, que pretendo transmitir à minha sobrinha.

Sou grato também, pelas mais diversas razões, a alguns amigos: Ailton Alves Pereira Júnior, Felipe Guarnieri, Rubéns José da Rocha, Paulo Nunes, Maira Penna Alves, Maiara Gouvea, Lara Fernanda Silva, João Lemos, Tatiana Lima Faria, Rachel Duarte Topfstedt, Rogério Ribeiro, Rodrigo Garcia e Fábio Passoni.

Aos professores doutores Marcus Vinicius Mazzari, Betina Bischof e Eduardo Coelho (UFRJ), integrantes das bancas de qualificação e defesa, agradeço vivamente a leitura atenta e as sugestões oportunas, quase sempre acolhidas. Sou grato também ao professor doutor Augusto Massi que, na etapa final do trabalho, compartilhou comigo alguns dados de sua minuciosa pesquisa acerca de Ouro Preto na lírica brasileira.

Devo um sincero muito obrigado ao professor doutor Murilo Marcondes de Moura, tanto pela orientação segura desde a Iniciação Científica quanto pela amizade constante.

Por fim, devo agradecer o auxílio financeiro do CNPq, que, ao longo dos anos de 2011 e 2012, me concedeu bolsa de pesquisa para realização deste estudo.

RESUMO

Este trabalho volta-se para a leitura analítica da sexta coletânea de versos de Manuel Bandeira, *Lira dos cinqüent'anos*, marcada por um forte retorno aos meios tradicionais de expressão poética (como atestam os diversos textos em formas fixas e o considerável número de composições metrificadas e rimadas, as quais perfazem praticamente três quartos do livro). O nosso intento é demonstrar que esse conjunto de textos entranhado nas *Poesias completas* de 1940 (e bastante refundido, quatro anos depois) pode ser encarado, em virtude de sua ampla variedade estilística (que, a despeito do forte peso da tradição literária, não abandona as conquistas estéticas do movimento modernista, ostensivas em poemas como “Maçã” e “O martelo”, entre outros) como uma síntese do itinerário poético bandeiriano. A referência, no título, ao cinqüentenário do autor explicita a dimensão celebrativa da obra, dando a ver o cruzamento, em Bandeira, entre vida e obra – *Estrela da vida inteira*. Por tudo isso, *Lira dos cinqüent'anos* compõe, ao lado dos dois livros modernistas surgidos na década de 1930, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, a parte mais densa, em termos de qualidade estética, da lírica bandeiriana.

Palavras-chave: tradição poética; poesia moderna; lírica brasileira; Manuel Bandeira; *Lira dos cinqüent'anos*.

ABSTRACT

This paper provides an analytical reading of Manuel Bandeira's sixth poetry collection, entitled *Lira dos cinqüent'anos*, which is marked by a strong regress to the traditional means of the poetic expression (as attested by the different texts composed in fixed form and the number of metrical and rhymed compositions, that constitute almost three quarters of the book). The intent here is to demonstrate that such gathering of texts of 1940's *Poesias Completas* (much remodeled four years later) can be seen, on grounds of its great stylistic variety (which, in spite of the weight of tradition, do not departs from aesthetical achievements of modernism, acknowledgeable in poems like "Maçã" and "O Martelo", among others), as a synthesis of Manuel Bandeira's poetic itinerary. The reference in the title to the author's fiftieth elucidates the celebratory extent of his opus, which allows us to see the interlacement between life and work – *Estrela da vida inteira*. For all that, *Lira dos cinqüent'anos* constitutes, along with the two modernist books from 1930's, *Libertinagem* and *Estrela da manhã*, the more consistent part, concerning aesthetic quality, of Bandeira's lyric.

Keywords: poetic tradition; modern poetry; Brazilian lyric; Manuel Bandeira; *Lira dos cinqüent'anos*.

ÍNDICE

Manuel Bandeira e o ofício de poeta	01
Ruína e permanência	20
O menino que não quer morrer	54
O Cântico de certezas do humilde cotidiano	76
Pequeno achado	99
Bibliografia	127

**POESIA E VERSO: UMA LEITURA DA *LIRA DOS CINQÜENT'ANOS* DE MANUEL
BANDEIRA**

Manuel Bandeira e o ofício de poeta

1 – Tradição e modernidade

Este estudo visa à leitura analítica da poesia bandeiriana enfeixada na *Lira dos cinqüent'anos*, volume publicado em 1940, nas *Poesias completas*, e refundido quatro anos mais tarde, em nova reunião das obras poéticas.

A coletânea em questão é a sexta de Manuel Bandeira, espécie de eixo de simetria de sua obra em verso, composta de onze livros (computando-se os “versos de circunstância” do *Mafuá do malungo* e os *Poemas traduzidos*, livros aos quais o autor dava grande importância, como se vê pela inclusão deles na *Estrela da vida inteira* e, ainda, pela denominação de *Opus 10*, dada ao livro de 1952¹) e forma, ao lado do “livro de cristalização” *Libertinagem* (1930)² e da *Estrela da Manhã* (1936), a parte mais densa, do ponto de vista da qualidade estética, da lírica de Bandeira.

No tocante aos meios de expressão, *Lira dos cinqüent'anos* (que dialoga, desde o título, com a tradição literária brasileira, contrapondo a romântica juventude de Álvares de Azevedo à depurada maturidade do poeta pernambucano) é o livro mais diversificado do escritor. Ao longo de suas quarenta peças, deparamo-nos não somente com vinte e nove poemas metrificados, mas ainda com um marcante retorno às formas fixas. Constan do livro: sete sonetos (sendo cinco petrarquistas e dois shakespearianos); um rondó; um “Cantar de Amor” à maneira das cantigas d’ amor de D. Dinis – que o poeta declarou ter composto após meses de convivência com a poesia medieval lusitana³; um “Cossante”

¹Comentando o título dado a *Opus 10*, observa Murilo Marcondes de Moura que “nessa numeração o poeta considerou, além dos sete livros [anteriores], *Poemas traduzidos* (1945) e *Mafuá do Malungo* (1948). O fato é revelador e mostra como Bandeira prezava tanto seus ‘versos de circunstância’ quanto sua atividade de tradutor, equiparando-a à própria criação.” Cf. Moura, M. M. de. *Manuel Bandeira* (São Paulo, Publifolha, 2000, p. 77).

²Mário de Andrade se refere a *Libertinagem* como “um livro de cristalização” no célebre ensaio sobre “A poesia em 1930”, recolhido aos seus: *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo, Martins, 1974, p. 28).

³“O ‘Cantar de Amor’ foi fruto de meses de leitura dos cancioneros. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de “velidas” e “mha senhor” e “nula ren”; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma

(mais uma influência da poesia medieval portuguesa, uma vez que se estrutura a partir do paralelismo e do encadeamento, tal como as cantigas de amigo⁴); e mesmo formas orientais de poesia, como um haicai e um gazal. Existem, ainda, alguns textos que, pelo gênero, podem ser associados à tradição, como as cinco canções⁵, a “Balada do rei das sereias”, o “Acalanto de John Talbot” e o “Testamento”⁶.

Não obstante, a despeito de qualquer impressão de retrocesso estético (do qual a entrada de Bandeira para a Academia Brasileira de Letras no mesmo ano de 1940 seria um indício), o legado modernista transparece com clareza em poemas inegavelmente representativos: “Maçã”, “Mozart no Céu”, “O Martelo”, “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, “Carta de brasão”, entre outros. Aliás, a própria mescla estilística – traço marcante da modernidade poética desde Baudelaire⁷ – verificada no livro como um todo invalida quaisquer acusações de esteticismo anacrônico.

Assim, ao mesclar versos e formas tradicionais – trabalhados a partir de uma perspectiva moderna – que dominaram a primeira fase da produção de Manuel Bandeira, a poemas de fatura modernista, o livro em estudo pode ser visto como uma síntese estética da obra do autor, na qual este demonstra pleno domínio dos meios expressivos, além de um profundo conhecimento da poesia de todos os tempos. Logo, essa variedade de formas e de técnicas não deve ser encarada como mero virtuosismo ou ecletismo poético, mas como

cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar).” Cf. Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, volume II, p. 98).

⁴Diz Bandeira em seu ensaio sobre “Poesia e verso”: “o que chamaram [no tempo dos cancioneros medievais] ‘Cossante’ era uma cantiga paralelística e encadeada”. Cf. *Poesia e prosa*, citado, volume II, p. 1277.

⁵Sendo a poesia bandeiriana tão profundamente ligada à música (no *Itinerário de Pasárgada*, chega o poeta a dizer que apenas na música poderia expressar-se completamente), não faltariam canções a um livro tão importante quanto a *Lira dos cinqüent’anos*. São elas: “Canção”, “Canção da parada do Lucas”, “Canção do vento e da minha vida”, “Canção de muitas Marias” e “Última canção do beco”.

⁶Efetivamente, Manuel Bandeira jamais escondeu seu interesse pelas formas fixas: “Sou um versejador irrequieto, amigo de experiências em toda sorte de formas, especialmente das formas fixas (viva para todo o sempre o soneto, a balada, o rondó, o cossante!)”. Cf. a crônica “Em Louvor de Hafiz”, recolhida, em 1966, por Drummond em *Andorinha, andorinha* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 346). Noutra passagem, ainda mais importante para o nosso trabalho, o poeta revela a Paulo Mendes Campos a razão de seu gosto pelas formas fixas: “Gosto das formas fixas porque elas são padrões estróficos de raro equilíbrio, vivazes, mnemônicos; porque satisfazem o meu gosto de ordem, de disciplina. Ligou-se a elas, injustamente, a meu ver, um certo *parti-pris* antiparnasiano. Ora, nas mãos de um grande poeta nunca elas foram exibição de virtuosismo. Baste dizer que quase toda a obra de Villon é de baladas.” Cf. “Reportagem literária”, em: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*, citado, volume I, p. 1174.

⁷ Cf. Auerbach, Erich. “As Flores do Mal e o sublime”, em seus: *Ensaio de literatura ocidental* – tradução de Samuel Titan Jr. e José M. M. de Macedo (São Paulo, Duas Cidades, 2007, pp. 303 – 332).

uma relação profunda e complexa entre tradição e modernidade, dois vasos comunicantes da lírica bandeiriana.

2 – Tentativa de situação da obra

Na abordagem de uma coletânea dessa natureza, será necessário, antes de tudo, tentar compreender as razões que levaram Manuel Bandeira a compor um livro no qual o peso da tradição poética se faz sentir com tanta força. Embora nunca seja possível identificar as motivações mais profundas a nortear o processo criador de um artista, nada nos impede, com base na leitura da obra concluída, de formular algumas hipóteses.

A leitura dos *Poemas traduzidos* (1945 – 48) e da obra em prosa de Bandeira revela sua constante preocupação com as questões técnicas de poesia. Nos ensaios; na correspondência com outros poetas (sobretudo na vasta troca de cartas com Mário de Andrade⁸); nas crônicas; nas notas que acrescenta às antologias por ele preparadas; no *Itinerário de Pasárgada* (livro de 1954 que é, ao mesmo tempo, narrativa autobiográfica, relato da formação de um poeta e manifestação explícita de uma poética, lembrando a *Biografia literária* de Coleridge), o poeta revela-se um estudioso erudito de seu ofício. Seu profundo conhecimento técnico de poesia permitiu-lhe escrever inclusive um importante estudo sobre “A Versificação em Língua Portuguesa”⁹. Diante disso, fica claro que uma interpretação mais profunda de sua obra passa, necessariamente, pela análise prévia da estrutura e da organização rítmica de seus versos – de resto, elementos indispensáveis a qualquer abordagem analítica de textos poéticos.

⁸A correspondência entre Mário e Bandeira, fundamental para compreensão da obra de ambos e do próprio Modernismo brasileiro, estendeu-se de 1922 a 1944. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* – organização de Marcos Moraes (São Paulo, Edusp\ IEB – USP, 2000).

⁹Texto recolhido na *Seleção de Prosa* – organização de J. C. Guimarães. (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, pp. 533 – 557). De fato, Bandeira talvez tenha sido, dentre os grandes poetas modernos do Brasil, o mais culto leitor de poesia, razão pela qual Alfredo Bosi pôde escrever a seu respeito estas palavras: “Por fim, é necessário frisar que o poeta conviveu longa e intimamente com o melhor do que lhe poderia dar a literatura de todos os tempos e países. Tradutor de várias línguas, mestre de cultura hispano-americana, autor de uma fina *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira deixou uma notável bagagem de prosa crítica, havendo ainda muito o que aprender em seus ensaios sobre nossos poetas, lidos não só de um ponto de vista histórico, mas por dentro, como às vezes só um outro poeta sabe ler”. Cf. *História concisa da literatura brasileira* (São Paulo, Cultrix, 2006, p. 365).

Esse retorno às formas tradicionais de poesia, as quais nunca tinham sido de todo abandonadas pelo nosso poeta, mas que, nos seus dois livros propriamente modernistas, haviam cedido espaço às pesquisas com o verso livre, tem razões fortes.

Excetuando alguns (como o soneto “Ouro Preto” e a “Dedicatória”, redigidos, respectivamente, em 1928 e 1930), os poemas que compõem a *Lira* foram escritos pós-*Estrela da manhã* (ou seja, a partir de 1937) até o ano da já mencionada refundição da obra (1944).

Politicamente, o período destacado – de intensa clivagem ideológica – representa uma das fases mais conturbadas (senão a mais conturbada) da história brasileira no século XX: internamente, o ano de 1937 marca o início da ditadura do Estado Novo (1937 – 45); no plano externo estamos às portas da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Logo, o livro em foco foi escrito entre o início da ditadura de Vargas e a etapa final do conflito que alterou a ordem política e econômica do mundo, dando início à Guerra Fria (1945 – 1991). Acreditamos que esse complicado estado de coisas tenha influenciado decisivamente a configuração formal da obra: ao contrário, por exemplo, do Drummond (poeta que já estréia moderno, em 1930, com *Alguma poesia*) de *A rosa do povo* (1943 – 45), dada sua formação de poeta pós-simbolista, Manuel Bandeira, diante dessa situação política instável, busca refúgio, preferencialmente, nas formas cristalizadas pela tradição literária.

Tal influência do momento histórico na concepção da *Lira* leva-nos a, ao menos, relativizar estes famosos versos do poema “Testamento”, tantas vezes tomados de maneira absoluta pela crítica:

Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!

A simplicidade que neles se percebe não advém de nenhum absenteísmo, pois “homem algum pode ser inatual, por mais força que faça”, porquanto “somos duplamente

prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos”¹⁰; ela se deve à “modesta grandeza” do “estilo humilde”, marca característica da poética bandeiriana.¹¹Sobre isso, aliás, vale transcrever este modesto verso de Verlaine, citado por Bandeira no *Itinerário*, pois ele sintetiza exemplarmente o *sermo humilis*¹² bandeiriano:

Seigneur, delivrez-moi de l'orgueil, toujours beté! [Senhor, livrai-me do orgulho, sempre tolo!]

Os versos de “Testamento”, acima transcritos, bem como a já assinalada influência do momento histórico que eles denunciam, permitem-nos, ainda, compreender melhor essas palavras de Otto Maria Carpeaux, num primeiro momento, aparentemente, desfavoráveis ao nosso poeta. Diz o autor da *História da literatura ocidental*:

“[...] Manuel Bandeira, apesar de seus fortes sentimentos e até, talvez, convicções sociais, não é um poeta social; é, poeticamente, um egoísta perfeito a quem nada interessa senão a própria dor e a própria doença.”¹³

No fundo, tudo se liga à questão do “poeta menor” (em tese, refratário à lírica engajada), da qual, mais adiante, trataremos com vagar.

Do ponto de vista especificamente literário, esse período é subsequente ao que o crítico João Luiz Lafetá denominou “projeto ideológico” do Modernismo brasileiro, que, a partir do decênio de 1930 vai, aos poucos, se sobrepondo ao “projeto estético” dos anos

¹⁰*Itinerário de Pasárgada (Poesia e prosa, citado, volume II, p. 98)*. Essas palavras vão ao encontro das de Borges, para quem “ser moderno es ser contemporâneo, ser actual: todos fatalmente lo somos. Nadie [...] ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado. No hay obra que no sea de su tiempo”. Ler o “Prólogo” do autor em *Luna de enfrente*, em suas *Obras completas* (Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 55).

¹¹Relacionamos aqui o conceito de “modesta grandeza” formulado por Mário de Andrade, ao de “estilo humilde”, desenvolvido por Davi Arrgucci Jr. Ver, desses autores, respectivamente: “Da modesta grandeza”, em: Telê Porto Ancona Lopez (organizadora) *Manuel Bandeira: verso e reverso* (São Paulo, T. A. Queiroz, 1987, pp. 122 – 123) e *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (São Paulo, Companhia das Letras, 1990). Do segundo, leia-se ainda: “A beleza humilde e áspera”, em: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes* (São Paulo, Duas Cidades, 2002, pp. 11 – 89); e “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, em: Schwartz, Roberto. (organizador): *Os pobres na literatura brasileira* (São Paulo, Brasiliense, sem data, pp. 106 – 122).

¹²Utilizamos, ao longo deste trabalho, o conceito de discurso humilde sempre a partir de Erich Auerbach. Conferir, desse autor: *Sermo humilis* (seguido de *Gloria passionis*), em seus: *Ensaio de literatura ocidental*, edição citada, pp. 29 – 77.

¹³Veja-se, do crítico citado, “Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira”, em: Brayner, Sônia (organizadora) *Manuel Bandeira: fortuna crítica* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, pp. 198 – 206; citação à página 201).

heróicos da década anterior¹⁴. Bandeira naturalmente rejeita os excessos dessa tendência, e contrapõe, como já foi indicado acima, o cultivo refinado das formas poéticas à expressão por vezes demasiado imediata de certa poesia política. Dessa maneira, *Lira dos cinqüent'anos* apresenta-se como um dos primeiros de uma série de grandes livros que evidencia o retorno às formas tradicionais de poesia, coletâneas, digamos, de “feição clássica” (dando-se à expressão certa folga semântica). Seguiram-lhe, nessa esteira, dentre outros: os *Poemas, sonetos e baladas* (1946), de Vinicius de Moraes; os *Sonetos brancos* (1946 – 48) e a *Contemplação de Ouro Preto* (1954), de Murilo Mendes; o *Livro dos sonetos* (1949) e a *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima; o *Claro enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade; e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles.¹⁵

Este caráter precursor da *Lira* fica bastante nítido ao lermos a seguinte afirmação de Gilberto Mendonça Teles, para quem, durante o período do Modernismo brasileiro que se estende de 1945 a 1956,

“[...] determinados escritores tiveram como principal empenho o restabelecimento de algumas formas poéticas que haviam sido combatidas na primeira fase, como o verso metrificado, a rima e o soneto”.¹⁶

Estas considerações do ensaísta colocam-nos diante de uma questão que não desenvolveremos em pormenor, a fim de não fugirmos dos limites temporais de nosso

¹⁴Para a exposição teórica da “dialética dos projetos”, confira-se, desse autor, *1930: A Crítica e o Modernismo* (São Paulo, Duas Cidades, 2000). Ver sobretudo “Os pressupostos básicos”, às páginas 19 – 38.

¹⁵Sobre isso, vale transcrever algumas palavras do crítico Vagner Camilo, em seu estudo sobre o *Claro Enigma*: “Mas, além do risco de quietismo, a reflexão crítica sobre a maior ou menor autonomia da *instituição-arte* tinha por horizonte mais imediato certa peculiaridade do contexto literário brasileiro nos anos 40 – 50, que parece responder pela guinada classicizante operada não só na lírica de Drummond, mas de muitos outros grandes nomes modernistas, mais ou menos pela mesma época, como é o caso de Jorge de Lima (*Livro dos Sonetos, Invenção de Orfeu*) e Murilo Mendes (*Sonetos Brancos, Contemplação de Ouro Preto*), além de Bandeira e do Vinícius sonetista. Longe, portanto, de ser uma ocorrência isolada, tais nomes e obras ajudam a configurar uma tendência de época em que se inscreve o Drummond de *Claro Enigma* [...]” Cf. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, p. 53 – grifos do autor).

¹⁶“A Linguagem Criadora de Drummond”, em: Andrade, Carlos Drummond de. *Seleção em prosa e verso – notas e estudos de Gilberto M. Teles* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, pp.205 – 206). Esse tema encontra-se mais desenvolvido nas páginas introdutórias de outro estudo de G. M. Teles sobre a poesia drummondiana: *Drummond: a estilística da repetição* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1970). Vale destacar que a continuidade do Modernismo depois de 1945 está longe de ser consenso entre os estudiosos: Antonio Candido, por exemplo, acredita que o movimento se encerra com o fim da Segunda Guerra Mundial.

corpus, mas acerca da qual convém dizer algumas palavras, uma vez que se trata de uma consequência direta desse retorno às formas tradicionais de poesia, evidenciado pela *Lira dos cinqüent'anos*. Estamos nos referindo à progressiva especialização do trabalho literário ocorrida no Brasil a partir do decênio de 1940 (em especial a partir do pós-guerra, como evidencia o esteticismo exacerbado da chamada “Geração de 1945”). Antonio Candido deteve-se sobre esse fenômeno num dos ensaios de *Literatura e sociedade*, começando por verificar que, no Brasil, pela impossibilidade histórica de formar profissionais especializados nas diversas áreas do conhecimento – em especial nas humanidades – a literatura tomou para si o encargo de suprir as lacunas causadas pela ausência de tais especialistas.

“Constatemos de início (como já tive oportunidade de fazer em outro escrito) que as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária. Isto é verdade não apenas para o romance de José de Alencar, Machado de Assis, Graciliano Ramos; para a poesia de Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, como para *Um estadista do Império*, de Joaquim Nabuco, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre – livros de intenção histórica e sociológica. Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito.”¹⁷

Após essa verificação, Candido observa que

“A literatura se adaptou muito bem a estas condições, ao permitir, e mesmo forçar, a preeminência da interpretação poética, da descrição subjetiva, da técnica metafórica (da *visão*, numa palavra), sobre a interpretação racional, a descrição científica, o estilo direto (ou seja, o *conhecimento*). Ante a impossibilidade de formar aqui pesquisadores, técnicos, filósofos, ela preencheu a seu modo a lacuna, criando mitos e padrões que serviram para orientar e dar forma ao pensamento.” (pp. 131 – 132 – grifos do autor)

Ou seja, diante da precariedade científica do meio, coube à literatura desvendar, como desejavam os românticos e, em parte sob a influência deles, os modernistas, o Brasil

¹⁷“Literatura e cultura de 1900 a 1945” (ensaio escrito, conforme indicado em nota pelo autor, em 1950, portanto ainda sob o impacto do fenômeno estudado), em: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (São Paulo, Editora Nacional, 1973, p. 130 – nas citações seguintes indicaremos apenas, entre parênteses, os números das páginas). Sobre o assunto, veja-se também o estudo de Vagner Camilo, citado na nota 15.

aos brasileiros. Importa notar que foi na década de 1930, a partir da Revolução, com “livros de intenção histórica e sociológica” como o mencionado *Casa-grande & senzala* (1933) ou *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda – ambos de estilo claramente literário – entre outros, que essa, digamos, literalização dos outros campos do saber atingiu o ponto mais elevado, não por acaso coincidindo com o “projeto ideológico” do Modernismo, estudado por Lafetá¹⁸.

A partir dos anos 1940, em parte reagindo a essa intensa participação, no decênio precedente, da literatura na vida social, mas, sobretudo em função da cada vez maior divisão do trabalho intelectual (certamente intensificado pela criação de um ambiente literário relativamente mais amplo, do ponto de vista universitário¹⁹), a literatura manifestou uma clara tendência ao esteticismo, uma maior preocupação com os seus meios técnicos. Citemos ainda uma vez palavras de Antonio Candido:

“Ora, nos nossos dias [1950, conforme observamos] houve uma transformação essencial deste estado de coisas. Deixando de constituir atividade sincrética, a literatura volta-se sobre si mesma, especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética; ao fazê-lo, deixa de ser uma viga mestra, para alinhar-se em pé de igualdade com outras atividades do espírito. Se focalizarmos não mais o ritmo estético da nossa literatura [...], mas o seu ritmo histórico e social, poderíamos talvez defini-la como *literatura de incorporação* que vai passando a *literatura de depuração*” (p. 131 – grifos do autor)

É justamente esse processo de depuração literária que buscaremos apreender, mas no interior de uma obra particular, no caso na obra de um dos mais importantes poetas brasileiros. Se logramos avaliar bem o processo em sua poesia, talvez possamos compreender melhor o movimento mais amplo que ela denunciou – movimento de retorno aos versos tradicionais que, paradoxalmente, desembocará, nos anos 50 e 60, com o

¹⁸Sobre a produção literária (em particular) e cultural (de modo amplo) na década de 30, convém ler outro ensaio de Candido: “A Revolução de 1930 e a cultura”, enfileado em: *A educação pela noite e outros ensaios* (São Paulo, Ática, 1987, pp. 181 – 198).

¹⁹Embora Antonio Candido não se refira a isso, parece-nos muito significativa, para citar apenas um exemplo, a fundação da Universidade de São Paulo em 1934, fato que permitiu a vinda ao Brasil de sociólogos, filósofos, historiadores, enfim de vários intelectuais europeus (especialmente franceses) renomados. (De passagem: no que diz respeito à literatura diretamente, seria preciso levar-se em consideração o quanto a crítica literária ganhou com a criação dos cursos de letras, tornando-se uma atividade mais densa e cuidada, embora isso naturalmente não justifique, por exemplo, a quase extinção da crítica de jornal, indispensável para formação de um público leitor mais amplo e preparado).

Concretismo, na tentativa (frustrada) de abolição do verso enquanto unidade estruturante do discurso poético.

Dado o exposto, podemos concluir que o poeta introdutor das formas modernas de poesia no Brasil (o “São João Batista” do nosso Modernismo, no dizer de Mário de Andrade) foi também precursor (exatamente uma década depois da publicação de *Libertinagem*, seu livro mais nitidamente modernista) desse novo momento da lírica brasileira. Isso comprova que “Bandeira jamais se fechou às inovações estéticas, mas soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens passadas”²⁰. Foi certamente pensando nisso que Drummond declarou:

“Bandeira tinha uma variedade de interesses literários e foi um mestre em todas as formas de poesia. Assim, através de sua poesia, podemos, inclusive, entender melhor o percurso da própria poesia brasileira”²¹

Efetivamente, a leitura atenta da *Estrela da vida inteira* (livro que, como lembram Gilda e Antonio Candido, “representa mais de meio século de uma atividade sem declínio”²²), revela um longo percurso poético, iniciado pelo diálogo com as estéticas finisseculares, como se percebe pelo peso da formação parnasiana e simbolista do poeta de *A cinza das horas* (1917) e de *Carnaval* (1919), e, ainda, em grande parte de *O ritmo dissoluto* (1924) – “livro de transição para a afinação poética dentro da qual” chegou Bandeira, conforme ele próprio observa²³. Em seguida, pelo Modernismo, que o nosso poeta anunciara e para o qual contribuiu decisivamente, entre outras coisas, pelo amplo domínio – conseguido a duras penas, numa longa “prática de aproximação” – das possibilidades expressivas do verso livre; da sua capacidade de *desentranhar* o poético em

²⁰Rosenbaum, Yudit. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência* (São Paulo, Edusp, 2002, p. 24).

²¹Cf. Silva, Maximiliano de Carvalho e. (organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro, Presença, 1989, p. 6).

²²Ver a “Introdução” escrita por esses críticos para a *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. L).

²³“A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos de minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre quanto nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*”. (*Poesia e prosa*, citado, volume II, pp. 62 – 63).

meio às coisas miúdas do dia a dia; e, ainda, da incorporação de ritmos e motivos populares à sua linguagem; para chegar “mais tarde”, segundo escreve Davi Arrigucci Jr., “maduro e livre”²⁴, à plena liberdade criadora, podendo inclusive retornar às formas classicizantes de expressão, sempre que o poema a compor assim exigia:

“Mais tarde, maduro e livre, o poeta pôde retomar, quando lhe pareceu o caso, seu refinado verso regular, demonstrando mais uma vez que a evolução literária está longe de se fazer como um processo 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.”²⁵

Tais palavras (as quais tão bem se aplicam a um livro como o que está em pauta) ajudam a compreender, do ponto de vista de uma poética basicamente pessoal (mas, como vimos, bastante integrada à tendência geral da lírica da época na qual a *Lira dos cinqüent’anos* foi publicada), as múltiplas direções que tomou a obra de Manuel Bandeira, depois de seu momento de maior adesão ao movimento modernista: por um lado, a retomada de “seu refinado verso regular”; por outro, o diálogo constante, até o fim de sua extensa carreira literária, com as novas tendências poéticas e artísticas que iam surgindo

²⁴ Maturidade e liberdade, isto é, elementos da versificação tradicional e do verso livre, convivem, conforme vimos afirmando, no conjunto de textos da *Lira dos cinqüent’anos*. A análise dos primeiros será o objeto principal, embora não exclusivo, do nosso trabalho. Porém, seria interessante um estudo que, invertendo o paradigma, se ocupasse prioritariamente dos onze poemas em versos livres constantes da coletânea. Uma pesquisa dessa natureza não poderia se eximir de uma discussão teórica das idéias de Pedro Henríquez-Ureña (1884 – 1946) sobre o verso livre moderno. Como se sabe, num ensaio diversas vezes mencionado por Manuel Bandeira ao longo da obra em prosa, esse estudioso das literaturas hispânicas vai “En busca del verso puro” (1934), que nada mais é do que o verso livre, capaz de manter-se como “unidade rítmica do poema”, mesmo prescindindo de quaisquer “apoios rítmicos” externos, como sejam a rima, a assonância, a aliteração, etc. Interessante notar: a importância conferida por Bandeira aos conceitos desenvolvidos neste ensaio é tão grande que, ao cotejar “En busca del verso puro” com o *Itinerário de Pasárgada*, publicado vinte anos depois do texto argentino, o leitor depara-se, às vezes, com formulações análogas, desentranhadas de Ureña. Exemplo:

“Aliteración – rima al revés, rima de los comienzos de las palabras”

“Vim a saber que afinal a aliteração nada mais é que uma rima de fonemas iniciais”.

De tudo isso, fica uma certeza: a de que esse texto hoje praticamente desconhecido no Brasil foi, em meados da década de 1930, uma descoberta decisiva para Manuel Bandeira, ao menos do ponto de vista teórico (no que se refere à prática efetiva do poema, o verso livre já estava plenamente dominado desde os anos 20). Cf. Ureña, Pedro Henríquez. *Ensayos* – edición crítica de J. L. Abellán e Ana M. Barrenechea (São Paulo, Edusp, 1998, pp. 154 – 173).

²⁵Cf. Arrigucci Jr, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (São Paulo, Companhia das Letras, 2ª edição, 2004, p. 60).

(nessa direção, poderíamos lembrar os experimentos concretistas perpetrados na *Estrela da tarde*, livro tardio onde, no entanto, a curiosidade e o experimentalismo ainda comparecem com força, permitindo o diálogo com a vanguarda concretista). Esse longo trajeto do Parnasianismo e do Simbolismo até as tendências da poesia visual encontra, segundo a perspectiva aqui adotada, um momento decisivo na coletânea de 1940 – 44. Para demonstrar a viabilidade desse ponto de vista, será necessário compreender, através da análise detida de alguns poemas, o cerrado amálgama, “do ponto de vista estético, da matéria e da expressão como um todo orgânico”. É o que se vai tentar mais adiante. Antes, porém, de nos aventurarmos na análise das partes (onde a unidade do conjunto, hermenêuticamente, está entranhada) é necessário dizer mais algumas palavras sobre a obra como um todo. Talvez um comentário acerca dos acréscimos sofridos pela *Lira* em sua segunda edição possa nos ajudar nessa tarefa de nos acercarmos do livro.

3 – Uma lira afinada

Já se mencionou mais de uma vez, sempre de passagem, a profunda alteração por acréscimo que sofreu a *Lira* na passagem da primeira para a segunda edição das *Poesias Completas*. A ela se refere Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*:

“A tiragem da edição de 40 foi de 2000 exemplares. Em 44 estava ela esgotada [...]

Nessa [segunda] edição o livro *Lira dos cinqüent’anos* vinha aumentado de 18 poemas, um deles de 1930 (‘Dedicatória’)”²⁶

²⁶*Poesia e prosa*, volume II, p. 98. Aproveitamos o ensejo para listar as edições da *Lira dos cinqüent’anos* utilizadas neste trabalho: *Poesias completas* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940); *Poesias completas* – 2ª edição aumentada (Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1944); *Poesias completas* – nova edição aumentada (Rio de Janeiro, CEB, 1948); *Poesias completas* – 5ª edição aumentada (Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1951); *Poesias* – 6ª edição aumentada (Rio de Janeiro, José Olympio, 1955); *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, volume I); *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1966). Durante a vida do autor foi publicada, ainda, uma edição portuguesa das *Obras poéticas* de Manuel Bandeira (Lisboa, Minerva, 1956). No entanto, essa lição textual será desconsiderada, em função de ter sido dada à estampa contra a vontade do poeta. Conta Bandeira, numa crônica recolhida por Drummond em *Andorinha andorinha* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, pp. 36 – 37): “Em fins de 55, começo de 56, fui procurado em meu apartamento por um editor português, que me propôs a edição de uma pequena antologia de poemas meus a ser vendida só em Portugal e suas colônias, a preço que devia corresponder em moeda portuguesa a cinquenta cruzeiros nossos. Sobre essa base calculamos os direitos autorais, que me foram imediatamente pagos. Alguns meses depois tive a surpresa de receber não uma plaqueta antológica, mas um grosso volume de minhas poesias completas. Era a violação do contrato, um esbulho, contra o qual protestei, sem nunca ter recebido resposta.” (da crônica “Prefácio gentil e injusto”).

Diante desse depoimento autoral, torna-se necessário percorrer a primeira edição, com a finalidade de listar os poemas constantes dela e, por conseguinte, quais os textos acrescidos mais tarde – naturalmente, ao lermos a versão definitiva, tal como enfeixada na *Estrela da vida inteira*, última reunião da obra em versos durante a vida do poeta, lição textual tomada como base no presente trabalho, percebemos muitos poemas datados de anos posteriores ao de 1940, fato que já nos ajuda a discernir a organização do livro, mas de modo algum nos permite compreendê-la em profundidade: quando nos vemos diante de um livro em processo de lenta e refletida construção (palavra que, efetivamente, quadra tão bem a uma coletânea como essa) precisamos nos dispor a percorrer, embora em sentido contrário (partindo da versão final em direção ao ponto donde ela partiu), o caminho trilhado pelo poeta em sua elaboração.

Na edição *princeps*, desconsiderando os “Dois poemas de Verlaine” situados entre “Ouro Preto” e “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”²⁷, as composições seguem a mesma ordem das edições posteriores, terminando pela “Canção de muitas Marias”. Se voltarmos os olhos para os dezoito poemas finais – acrescentados na segunda e decisiva etapa de elaboração da *Lira* – veremos inúmeros textos em formas fixas ou associáveis à tradição literária (“Dedicatória”²⁸; “Rondó do Capitão”; “Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt”; “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”; soneto “A Alphonsus de Guimaraens Filho”; “Última Canção do Beco”; “Acalanto de John Talbot”; “Testamento”; “Gazal em louvor de Hafiz”; “Balada do rei das sereias”). Encontraremos outros que, embora não compostos em formas cristalizadas, são construídos com metros e estrofes regulares (“Piscina”; “Velha chácara”; “Ubiquidade”). E, a partir disso, perceberemos a perfeita adequação desse segundo conjunto de peças ao primeiro

²⁷Desconsideraremos essas traduções pelo fato de, na versão definitiva da obra, elas terem sido deslocadas para os *Poemas traduzidos*, tal como se vê na edição de 1966.

²⁸Este poema que – digamos assim – reabre o livro, pois é o primeiro dos acrescidos na segunda edição da obra, é uma “Dedicatória” à irmã do poeta (“Ó maninha te ofereço\Com muita vergonha\Um presente de pobre\Estes versos que fiz\Ó maninha ó maninha”). Nesse sentido, pode ser aproximado da “Canção de muitas Marias”, que encerra a versão de 1940, pois essa mesma irmã (Maria Cândida) “enfermeira” é lembrada naquele texto: “Mas a melhor das Marias\Foi aquela que eu perdi.\Essa foi a Maria Cândida\Mária digam por favor),\ Minha Maria enfermeira”). Ao final da canção, declara-se o eu lírico incapaz de cantar, depois da perda da “Maria do meu amor”: “E depois dessa Mária,\Que foi cândida no nome,\Cândida no coração [...]\Não cantarei mais nenhuma, que a minha lira estalou\Que a minha lira morreu!”. Certamente o fato de encerrar a primeira versão da obra relembrando a irmã e trabalhar o mesmo motivo no poema que dá continuidade ao livro não é gratuito (sobretudo quando se leva em consideração o fato de, como vimos, a “Dedicatória” datar de 1930), pois mostra o quanto a disposição dos textos na coletânea contribui para a coerência do conjunto.

grupo de poemas, o que nos leva a compreender porque o poeta, apesar de tê-lo publicado em duas etapas, não dividiu o livro em partes (ao contrário, por exemplo, do ocorrido com a *Estrela da tarde*, coletânea de recolha da produção poética tardia, na qual a falta de unidade exigiu a divisão do todo em setores).

Mais um indício estético de como os poemas posteriores se coadunam aos primeiros é que, também nas peças acrescidas em 44, não obstante o peso das formas tradicionais de expressão, os processos de composição modernos (e modernistas) estão presentes, como se lê em “Belo belo”, “Peregrinação”, “Pardalzinho”, “Eu vi uma rosa” e “Carta de Brasão”. Atentemos, ainda, para o fato de nenhuma das composições escritas após a publicação de 40 ter sido introduzida entre os versos da edição inicial, indicando que o autor tinha, desde o início, uma seqüência pensada para a obra. Não é casual que um livro onde Manuel Bandeira busca sintetizar, conforme se vem afirmando, seu itinerário poético, se abra por um soneto alexandrino de rigor parnasiano (“Ouro Preto”) e se encerre por uma composição em versos livres (“Carta de Brasão”): de algum modo, *Lira dos cinqüent’anos* parece mimetizar o trajeto da própria poesia bandeiriana que, como já se observou, depois do peso da formação parnasiano-simbolista do poeta, trilhou, através de um progressivo despojamento de meios, refletido em seu estilo simples, os rumos da modernidade²⁹. Com a particularidade de que a *Lira* é intrinsecamente mesclada, com sua alternância complexa entre tradição e experimentalismo, ao contrário dos dois pólos citados, *A cinza das horas* e *Libertinagem*, que se caracterizariam antes pela tendência à univocidade formal. O poema de encerramento (inspirado pelo brasão dos Bandeiras)³⁰ é importante, ainda, porque, desde

²⁹Sobre a progressiva economia de meios observada no itinerário poético de Bandeira, escreve, com humor e clareza, Mário de Andrade, em carta ao poeta: “Você em poesia nasceu vestido pra inverno lapão. Foi tirando as roupas aos poucos. Hoje você é o poeta nu”. A carta na qual se encontra a observação é de 29 de julho de 1928, quando Mário provavelmente já havia lido boa parte dos poemas que comporiam a guinada modernista que é *Libertinagem*. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, edição citada, p. 398.

³⁰A gênese do texto é narrada pelo autor a Paulo Mendes Campos: “ – ‘Carta de Brasão’: escrito em casa de Jaime Cortesão, depois de o ter ouvido ler o brasão dos Bandeiras. A descrição das armas me pareceu em si um poema. Transcrevi-o literalmente. Como foi que isso se juntou ao nome candelária? Nem eu mesmo consigo explicar essa mensagem cifrada do meu subconsciente”. Cf. “Reportagem literária”, edição citada, p. 1173. Numa leitura recente de “Carta de Brasão”, Davi Arrigucci Jr. procurou, através de um exercício de comentário crítico, desvendar “essa mensagem cifrada” do subconsciente de Bandeira. Lembra o ensaísta que, “quando se investiga a origem do sobrenome Bandeira, codificada na carta de brasão, ficamos sabendo que foi Gonçalo Pires Juzarde da Bandeira o primeiro a usar esse sobrenome. Na batalha de Toro (em março de 1476), sendo escudeiro de Gonçalo Vaz Pinto, conseguiu recuperar a bandeira real que os portugueses, sob o comando do príncipe herdeiro (o futuro D. João II de Portugal), deixaram cair em mãos das forças de Castela e Aragão. Esse feito, somado a outros serviços que prestara na costa de Marrocos, fez com que seu senhor,

o título, traz entranhada a trajetória pessoal do poeta, comprovando que – conforme escreveu Francisco de Assis Barbosa – “toda a vida de Manuel Bandeira está como que refletida na sua poesia”³¹. Esse cerrado amálgama entre vida e obra é tão marcante e complexo em toda a produção do nosso autor – e na *Lira*, em particular – que exige comentário mais detido.

4 – “Poesia, minha vida verdadeira”³²

“Já fui sacudido, forte,
De bom aspecto, sadio,
Como os rapazes do esporte.
Hoje sou lívido e esguio.
Quem me vê pensa na morte.

O meu mal é um mal antigo.
Aos dezoito anos de idade
Começou a andar comigo.
E esta sensibilidade
Põe minha vida em perigo!

Já sofri a dor secreta
De não ser ágil e vivo.
Mas, enfim, eu sou poeta.
Tenho nervos de emotivo
E não músculos de atleta.

As truculências da luta!
Para estas mãos não existe
O encanto da força bruta.

depois de alçado ao trono, o elevasse à nobreza, conferindo-lhe o sobrenome Bandeira em homenagem ao ato heróico que praticara. [Já] a linda palavra *Candelária*, feita de fogo e luz, já que remonta ao latim *candela*, que significa vela, designa também a santa conhecida pelos nomes de Nossa Senhora da Luz ou das Candeias. E também por Nossa Senhora da Purificação, cuja devoção remonta ao episódio da história sacra da aparição de Jesus no Templo: aquela que pode purificar feito fogo. O seu nome, como o sobrenome Bandeira, tem sua parte decisiva *velada* no poema: a Virgem Candelária teria feito sua primeira aparição por volta de 1400, em Tenerife, nas Canárias, onde os nativos, encadeados por seu fulgor ficaram paralisados de medo, e seu culto teria se firmado em Portugal desde o século XV, exatamente na mesma época histórica da origem do sobrenome Bandeira. Assim, [...] as histórias paralelas e secretas dos nomes criam a base para o encontro aparentemente arbitrário e fortuito dos amantes que acabam por se vincular, soldados mediante as palavras que os nomeiam, na unidade simbólica do poema que conta sua história ao mesmo tempo velada e luminosa, oculta e clara, perdida e reencontrada através dos nomes Bandeira e Candelária. No amor, encontro fortuito, o acaso se faz destino”. Visto assim, como ainda observa Davi Arrigucci Jr., “Carta de Brasão” é um poema amoroso sobre o próprio ofício do poeta: homem que, ao nomear as coisas e os seres (“Por isso teu nome...”), lhes confere existência. Unidos pela linguagem, num encontro encantatório de vocábulos, o eu lírico e sua amada se enlaçam na estrutura da composição. Cf. Arrigucci Jr, Davi. *Outorga do título de professor emérito* (São Paulo, FFLCH/USP, 2011, pp. 28 – 29).

³¹Cf. Barbosa, Francisco de Assis. “Milagre de uma vida” – estudo biográfico constante da “Introdução Geral” ao volume I da *Poesia e prosa* de Manuel Bandeira (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. xxxi).

³²No pórtico da primeira edição da *Estrela da vida inteira* lemos esta quadra: “Estrela da vida inteira.\Da vida que poderia\Ter sido e não foi. Poesia\Minha vida verdadeira.”

... Nada como um verso triste
– Verso, lágrima impoluta...

(O bem que há num verso triste!)

Ribeiro Couto, “A canção de Manuel Bandeira”.

Antes de encerrar estas considerações introdutórias, é necessário, para se ter uma visão o mais integradora possível do livro em estudo, refletir, em conjunto com as questões propriamente literárias, acerca do sentido humano da *Lira dos cinquent’anos*.

É sabido por todos que no ano de 1904, quando Manuel Bandeira viajou a São Paulo a fim de cursar engenharia, foi desenganado pelos médicos em função da tuberculose que lhe acometeu. Após longa peregrinação atrás de bom clima, o poeta desembarca, em 1913, na cidade suíça de Clavadel (onde já estivera o poeta simbolista português Antonio Nobre, também tísico, no destino de quem o jovem Bandeira viu espelhado o seu, como se lê no belo soneto “A Antonio Nobre”, escrito em 1916). Tendo regressado ao Brasil em 1914, devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial, Manuel Bandeira publicou, em 1917, o seu primeiro livro, *A cinza das horas*.

Pois bem, como se percebe em passagens da obra em prosa – em várias crônicas e, destacadamente, no *Itinerário de Pasárgada* – o poeta que compunha seus versos por divertimento desde os dez anos de idade, a partir do ano fatídico em que fora diagnosticada a doença e, conseqüentemente, interrompidos os estudos, passou a compô-los “por necessidade, por fatalidade”:

“No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade”.³³

Com a tuberculose, responsável pela “vida que podia ter sido e que não foi”, o poeta vê-se fadado à espera da “indesejada das gentes”, passando a viver uma “eterna vida provisória” (Davi Arrigucci Jr). Entretanto, como no poema “A Dama Branca”, a morte engana e o poeta, acostumado à ameaça constante, foi sobrevivendo. Tendo vivido até os 82 anos, Bandeira viu-se, sucessivamente, privado da companhia de entes queridos (“Sim,

³³ *Itinerário de Pasárgada*, p. 20.

já perdi pai, mãe, irmãos”, diz ele em “Não sei dançar”, na abertura de *Libertinagem*) e de amigos (Jaime Ovalle, Mário de Andrade...). Essas sucessivas perdas, aliás, serão material básico de sua arte³⁴.

Podemos concluir, então, que Manuel Bandeira encontrou na poesia a única forma de conviver com o risco de morte iminente – que, repetimos, ironicamente não se confirmava – e com as sucessivas perdas afetivas: no fundo, a poesia foi o meio encontrado pelo poeta para resistir à “vida madrasta”: se o “mau destino” fez dele o quis (incutindo-lhe, a certa altura, “aquele gosto cabotino da tristeza”), a poesia à qual dedicou a vida (*Estrela da vida inteira*) ao menos lhe permitiu apaziguar seus tormentos e, conforme se lê no *Itinerário de Pasárgada*, transmitir-nos a sua “palavra fraterna”. Graças a essa “inconstante namorada, mas sempre fiel companheira” (como certa vez definiu a arte de fazer versos)³⁵, ele conseguiu pôr “cada coisa em seu lugar”.

É de se imaginar, pelo que ficou dito, o quanto deve ter sido surpreendente para Manuel Bandeira alcançar meio século de vida. Esse fato tão inesperado – que alguns dos grandes intelectuais brasileiros da época trataram de celebrar na *Homenagem a Manuel Bandeira*, obra indispensável, segundo o homenageado, para “quem queira estudar a minha poesia e a da minha geração”³⁶ –, naturalmente só poderia ser comemorado através da poesia (pois “A arte é uma fada que transmuda\ E transfigura o mau destino”³⁷), sobretudo quando se percebe o quanto, em nosso poeta, como dissemos, vida e obra se entrecruzam. A propósito, convém notarmos como tal entrelaçamento se faz presente já em diversos títulos de livros de Bandeira, apresentando até mesmo certa seqüência cronológica: *A cinza das horas*, *Estrela da manhã*, *Lira dos cinquent’anos*, *Estrela da tarde* e *Estrela da vida inteira*.³⁸

Discreto como o autor, o livro dedicado à celebração do cinquentenário nunca teve, como também já se disse, publicação autônoma. Entranhado nas *Poesias completas* saídas às pressas em 1940 (em virtude da candidatura à Academia), ele traz estampado no título o nome do instrumento utilizado pelos antigos gregos e romanos para simbolizar a poesia e,

³⁴Consulte-se, nesse sentido, o estudo citado de Yudith Rosenbaum.

³⁵Leia-se a crônica “Visita a São Paulo”, de *Flauta de papel* (*Poesia e prosa*, II, p. 549).

³⁶Cf. *Homenagem a Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro, Metal Leve, 1986). Trata-se de edição fac-similar do livro publicado em 1936.

³⁷Versos do poema “À sombra das araucárias” (*A cinza das horas*).

³⁸A observação é de Murilo Marcondes de Moura.

mais especificamente, a poesia celebrativa (mais adiante, analisaremos um poema em que a imagem da lira é empregada em contexto bastante particular, em diálogo explícito com a lírica amorosa de outro grande poeta brasileiro: “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”³⁹).

Nesse momento, podemos juntar àquelas razões apontadas para o retorno aos versos medidos (não obstante a permanência do verso livre em poemas fundamentais do livro) e às formas fixas outra, de ordem basicamente pessoal: Manuel Bandeira, na *Lira dos cinqüent’anos*, parece ter querido fazer uma espécie de balanço poético de sua existência. Balanço em dois sentidos. Primeiro, tratava-se de celebrar algo inesperado: o fato de o jovem doente ter atingido a maturidade e, ao longo do tempo, ter convertido a atividade inicialmente ociosa da poesia no próprio destino: fruto da experiência. Depois, tratava-se de convocar e nomear (como observamos em nota) vários poetas e artistas, dos quais o nosso autor *desentranhou* uma lição de vida e de arte, depurando e medindo o próprio estilo: “Carta de brasão” onde culminam, mescladas, sua capacidade de artífice e sua condição de poeta alumbrado.⁴⁰

³⁹A menção a esse poema nos dá ensejo para ressaltar, de passagem, uma característica importante de *Lira dos cinqüent’anos*, a qual se adéqua bem ao caráter tradicional e celebrativo da obra: o grande número de poemas que remetem a diversos artistas e poetas: Aleijadinho (“Ouro Preto”); Augusto Frederico Schmidt (“Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, “Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt” e “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”); Tomás Antonio Gonzaga (“Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”); D. Dinis (“Cantar de Amor”); Mozart (“Mozart no céu”); Hafiz (“Gazal em louvor de Hafiz”); Alphonsus de Guimaraens Filho (“A Alphonsus de Guimaraens Filho”). Se pensarmos que o “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt” foi tirado de um texto sobre o próprio Manuel Bandeira e, ainda, que textos como a “Carta de Brasão” e o “Testamento”, entre outros, giram em torno do universo artístico e existencial do nosso poeta, o próprio autor da *Lira dos cinqüent’anos* pode ser colocado naquela lista de referências artísticas. Ainda nessa direção, os “Dois poemas de Verlaine” que, antes de passarem a integrar os *Poemas traduzidos*, foram publicados no livro em estudo, também podem ser interpretados como uma homenagem ao poeta simbolista francês.

⁴⁰Essas duas características (a de artífice e de alumbrado) encontram-se imbricadas na “Última canção do beco”, conforme se narra no *Itinerário*: “A última canção do beco’ é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas bem impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para ir dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia. A ‘Última canção do beco’ nasceu num momento destes, só que o jantar não era de cerimônia. Na véspera de me mudar da Rua Moraes e Vale, às seis e tanto da tarde, tinha eu acabado de arrumar os meus troços e caíra exausto na cama. Exausto da arrumação e um pouco também da emoção de deixar aquele ambiente, onde vivera nove anos. De repente a emoção se ritmou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com os versos surdindo na cabeça, desci à rua, no Beco das Carmelitas me lembrei de Raul de Leoni, e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquecê-los, tomei um bonde, saquei do bolso um pedaço de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas numa estenografia improvisada, se não quando lá se quebrou a ponta do lápis, os versos não paravam... Chegando ao meu destino, pedi um lápis e escrevi o que ainda guardava de cor... De volta a casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, em sete estrofes e sete versos de sete sílabas.” (pp. 98 – 99, grifos do autor). A

Exatamente por apresentar todas as qualidades técnicas da poesia bandeiriana e ser, ainda, do ponto de vista humano, um dos livros mais importantes de Manuel Bandeira, pode-se afirmar que qualquer pesquisa mais aprofundada de *Lira dos cinqüent'anos* não deve perder de vista, ao longo do trabalho interpretativo, essas duas vertentes (a técnica e a pessoal). É o que se vai tentar, a partir de agora, nas leituras cerradas dos textos poéticos,

primeira coisa a destacar, feita a leitura desse relato que representa uma verdadeira abertura para o leitor da oficina literária do poeta, é o grande número de referências, tanto no livro de memórias quanto nas crônicas, à gênese de inúmeros poemas. Em geral, refere-se o autor tanto a composições que, por motivos os mais variados, não deram certo (conta Bandeira, tanto no *Itinerário* quanto numa crônica de *Flauta de papel*, a história de um longo poema que se perdeu quase por completo, vítima de cansaço e lapso de memória, do qual, por fim, só conhecemos o “resíduo de poema” intitulado “Oração no saco de Mangaratiba”, de *Estrela da manhã*); quanto a outros que, depois de aparentemente condenados, são recuperados do limbo pelo poeta (é o caso de “Consoada”, cujos versos teriam sido encontrados pelo autor, em estado informe, numa pasta: depois de algum tempo, percebeu Bandeira que se tratava, segundo narra, de “uma tentativa fracassada de poema”, a qual, recuperada, transformou-se num de seus textos mais notáveis); outras vezes, há referências a poemas cuja forma definitiva exigiu do criador acurado trabalho com os “pequeninos nadas” da composição poética (Bandeira, ainda no *Itinerário*, conta a história de sua humilde e sofrida estatuazinha de “Gesso”, que durante quase duas décadas deu-lhe “água pela barba”, recusando-se a se adequar à linguagem simples com que o poeta buscava encerrá-la num verso); noutros casos, como em “Última canção do beco”, a composição parece brotar naturalmente, sem exigir do autor nada além de uma postura receptiva (uma “atitude de apaixonada escuta”), de abertura para o mundo, com a finalidade de captar a poesia que “todos os dias reponta onde menos se espera”, que “está em tudo – tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatadas”, atitude moderna ao extremo (semelhante, por exemplo, à postura surrealista ante o poético), capaz de, inclusive, dar vazão à poesia do inconsciente, através da captação do que porventura haja de belo no material onírico (o autor refere-se, também no livro de memórias, por exemplo, ao soneto “O lutador”, de *Belo belo*, feito quase integralmente durante o sono). De tudo isso resulta um paradoxo: por um lado, a poética bandeiriana, como se pode ver tanto pelo peso da formação parnasiana do poeta quanto por seu trabalho miúdo com a linguagem (lembramos, por exemplo, a importância que teve para seu domínio sobre as palavras o exame detido das variantes de poemas seus e alheios e, ainda, sua intensa prática da tradução poética), pressupõe o apuro de um artesão, cômico de seus meios expressivos; por outro, uma postura aparentemente passiva, onde o autor, “poeta quando Deus é servido”, acredita na importância da inspiração até para atravessar uma rua e vive, assim, à espera do momento propício para forjar seus versos, instante epifânico de súbita iluminação sublime, em meio ao cotidiano mais prosaico: instante de *alumbramento*, no qual a poesia pode ser *desentranhada* do mundo e concretizada, em estilo simples, no objeto de palavras que é o poema. Encarada desse modo, a obra de Manuel Bandeira, tanto no plano da reflexão teórica quanto na prática efetiva do poema, parece combinar a idéia mallarmiana de que “a poesia se faz com palavras” à noção de inspiração, que desde o *Íon* platônico até o Romantismo e a modernidade apresenta os mais variados desdobramentos. Em linhas gerais, digamos então que para o nosso poeta, o trabalho rigoroso com as palavras não anula, ao contrário, complementa sua condição de poeta inspirado. Tal como lemos no relato acima, essa conjunção parece efetivamente ostensiva na “Última canção do beco”: o texto, em que pese ter resultado de “um jogo de intuições”, estruturou-se, à revelia do poeta, em “sete estrofes de sete versos de sete sílabas” – acrescentemos: com rimas regulares entre o segundo e o sétimo versos de cada estrofe: isso prova que, embora nascido de um momento catártico de iluminação profana, a dimensão do apuro com a forma se manifestou intensamente, talvez porque, depois de décadas de estudo, as técnicas tradicionais de poesia já tivessem sido organicamente assimiladas, podendo se manifestar sempre que o poema a compor exigisse, mesmo sob a égide do inconsciente. Assim, por meio do relato autoral da composição de uma única peça, podemos discernir uma característica fundamental da obra madura de Bandeira como um todo, e da *Lira dos cinqüent'anos* em particular: essa poesia se baseia numa dialética de trabalho e inspiração, algo que poderíamos definir como alumbramento disciplinado.

buscando em cada uma delas, na medida do possível, uma síntese entre esses dois pólos da coletânea.

No fundo, acima de qualquer coisa, o escritor de *Lira dos cinqüent'anos* demonstra uma profunda confiança na palavra poética. Saímos da leitura da obra – resultante literária, plasmada em linguagem esteticamente eficaz, do longo convívio de um poeta com seu ofício, enquanto artista da palavra – com a certeza de que, realmente, como dissera Otto Maria Carpeaux, os versos de Bandeira evoluem da “vida inteira que podia ter sido e que não foi” para outra “vida cada vez mais cheia de tudo”, como se lê na admirável “Canção do vento e da minha vida”.

Ruína e permanência

“Histórico é, ao contrário do que diz a convenção, o que ficou, não o que morreu. E enquanto a memória está viva, o passado continua presente, e a consciência assume o estatuto de consciência histórica”

(Alfredo Bosi)¹

Ouro Preto

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto d’El-Rei, para a glória do imposto.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu – é funcionário.
Último sabedor da crônica estupenda,
Chico Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho
Vem, na pedra-sabão, lavrada como renda,
- Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!²

1 – Fundos de gaveta

Embora não esteja datado, sabemos, pela leitura da correspondência de Manuel Bandeira com Mário de Andrade, que esse soneto foi escrito em 1928, por ocasião de uma viagem do poeta às cidades históricas mineiras, uma vez que em abril daquele ano Bandeira comunica ao amigo a sua composição.

“Eu tenho andado tão aporrinhado que fiz um soneto sobre Ouro Preto, sim senhor! Soneto alexandrino, com *enjambements* e chave de ouro de Tripui”³

¹ Cf. Bosi, Alfredo. *Literatura e resistência* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 53).

² *Estrela da Vida Inteira* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 155). Nas edições anteriores há uma variante de pontuação no penúltimo verso, que não apresenta vírgula entre “sabão” e “lavrada”: “Vem, na pedra sabão lavrada com renda,”.

³ Carta datada de “Pouso Alto, 5 de abril de 1928”, em: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* – organização de Marcos Antonio de Moraes (IEB, USP, 2001, p. 384).

Por aí se conclui que “Ouro Preto” é contemporâneo dos poemas de *Libertinagem*, livro que “contém os poemas que escrevi (diz Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*) entre 1924 e 1930 – os anos maior força e calor do movimento modernista”.

As diferenças de fatura entre o poema em foco e os que compõem o livro bandeiriano que “está mais dentro da técnica e da estética modernista”⁴ são tão flagrantes que não deixam dúvidas quanto à coerência da exclusão, levando o autor a destacar que se trata de “um soneto, sim senhor!”, para demonstrar o quanto o emprego da forma clássica representava algo surpreendente naquele momento libertário do Modernismo – ano da composição de *Macunaíma*, “obra do pesado”, com a qual, segundo Bandeira, se encerra o ciclo modernista dos anos 20⁵.

Um poema como “Ouro Preto”, com seus “alexandrinos ‘bilaquianos’” (Alfredo Bosi)⁶, por mais anti-retóricos que fossem, acarretaria, se figurasse na coletânea de 1930 ou mesmo na *Estrela da manhã* (livro ainda muito marcado pela estética modernista), uma profunda desarmonia formal frente aos poemas escritos na mesma época, os quais seguiam, naturalmente, diretriz estética bastante diversa⁷.

O fato de o texto inicial de *Lira dos cinqüent’anos* ter ficado durante doze anos nos “fundos de gaveta” de Bandeira (de “quarentena”, como ele costumava dizer), à espera de um momento propício à sua publicação em livro demonstra o quanto a coletânea em análise é marcada pela idéia de *construção*: trata-se de uma obra onde seu conhecimento de poesia – acumulado ao longo de anos de convivência com essa musa “disfarçada e errante” – é posto a serviço da dimensão artesanal do trabalho de poeta. Além disso, aponta para o profundo senso de adequação histórica do escritor, pois lembremos que, **se não era**

⁴Para ambas as transcrições, ver: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, volume I, p. 75).

⁵Na mesma carta de 5 de abril de 28 se lê: “E ponha para fora o *Macunaíma* enquanto os bestalhões que andam fazendo brasilidades não acabam de desgastar a gente do Brasil, do modernismo, da literatura, de tudo! É preciso fechar o ciclo, urgentemente, com obra do pesado” (idem; *ibidem*).

⁶*História concisa da literatura brasileira* (São Paulo, Cultrix, 2006, p. 364).

⁷Na mesma direção opina Júlio Castañon Guimarães, ao nos informar que o poema foi publicado em jornal em 1929: “[...] Mas o fato é que *Lira dos cinqüent’anos* se abre com um soneto, ‘Ouro Preto’. Passado o momento de afirmação do Modernismo, o poeta tem uma liberdade bem ampla, o que permite dar vazão à versatilidade. Mas o soneto ‘Ouro Preto’ merece alguns outros comentários. O título do livro poderia levar a pensar que ele recolhesse poemas de uma determinada época, a que é **indicada** pela menção à idade do poeta. No entanto, ‘Ouro Preto’ foi publicado em jornal muitos anos antes, em 1929. É, portanto, anterior a *Libertinagem*, e o poeta nunca o havia incluído em livro por se tratar de um poema que destoava bastante dos princípios modernistas. Agora, passada a época de combate, ele pode não apenas recolher os poemas que está produzindo no momento, mas todos aqueles que julga adequado publicar.” Cf. desse autor: *Por que ler Manuel Bandeira* (São Paulo, Globo, 2008, p. 139).

adequado dá-lo à estampa nos anos 20, nos anos 40, por outro lado, a relativa rigidez das regras de versificação sob as quais fora composto representava ***** o novo momento (de nítido retorno às formas tradicionais de poesia) da obra de Bandeira e, de modo mais amplo, da própria lírica brasileira.

Nesse sentido, a posição do poema no livro é representativa, pois, colocado à testa da coletânea, ele deixa claro ao leitor, desde o início, o tom classicizante dessa *Lira*, na medida em que retoma formas poéticas consagradas pela tradição, muito embora, e isso é decisivo, sem prejuízo da natural simplicidade estilística de Manuel Bandeira, que – como diz Gilda de Mello e Souza – sempre “usa o dicionário de toda a gente, para que a palavra designe a realidade de todos”⁸. Mais: no contexto específico da obra de Bandeira, o fato de o texto seguinte ser o modernista “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, o qual, com o andamento prosaico de seus longos versos livres, busca imitar a crônica donde foi tirado, é sinal ostensivo de que a *Lira dos cinqüent’anos* é, como dissemos, um livro marcado pela mescla estilística entre tradição e modernidade, representando um balanço poético da obra de nosso autor e, ainda, da própria poesia brasileira até ali. Assim, as duas peças iniciais, quando tomadas em conjunto, cumprem uma função análoga à das “epígrafes” de *A cinza das horas* e *Carnaval*: sintetizar o tom dominante da obra logo à primeira página.

2 – A cidade

A mencionada viagem de Manuel Bandeira a Ouro Preto deve tê-lo impressionado profundamente, e a partir daí a cidade passou a ser uma espécie de patrimônio de sua obra. Com efeito, o nosso poeta foi, dentre os escritores brasileiros modernos, um dos que mais se ocupou, em prosa e verso, da antiga capital das Minas, cujos principais eventos históricos logrou sintetizar numa das *Crônicas da província do Brasil* (1937): “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes”, mais tarde fundida ao *Guia de Ouro Preto* (1938), escrito sob encomenda do Mistério da Educação, à época dirigido por Gustavo Capanema. A propósito, nessa obra seria aproveitada outra crônica do livro de 37:

⁸ Ver a comparação desenvolvida pela ensaísta entre a “Carta de Brasão” (*Lira dos cinqüent’anos*) e o “Brasão” (*A costela do Grã Cão*), de Mário de Andrade. Cf. “A poesia de Mário de Andrade”, em: Souza, Gilda de Melo e. *A idéia e o figurado* (São Paulo, Duas Cidades, 2005, pp. 27 – 36, citação à página 34).

“Aleijadinho”, que viria a fazer parte do capítulo do *Guia* dedicado a Antonio Francisco Lisboa e Joaquim José da Silva Xavier.

Outra referência importante a Ouro Preto na obra bandeiriana é o poema “Minha gente salvemos Ouro Preto” (*Opus 10*), onde o poeta se mostra preocupado não com os “monumentos veneráveis”, mas com a própria cidade, numa clara demonstração de que a “avozinha” que vacilava ainda estava profundamente entranhada em sua sensibilidade artística:

As chuvas de verão ameaçaram derruir Ouro Preto.
Ouro Preto, a avozinha, vacila.
Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto.

Bem sei que os monumentos veneráveis
Não correm perigo.
Mas Ouro Preto não é só o Palácio dos Governadores
A Casa dos Contos,
A Casa da Câmara,
Os templos,
Os chafarizes,
Os nobres sobrados da Rua Direita.

Ouro Preto são também os casebres de taipa do sopapo
Agüentando-se uns aos outros ladeira abaixo,
O casario da Vira-Saia,
Que está vira-não-vira enxurro,
E é a isso que devemos acudir urgentemente!

Para o nosso intuito, é fundamental percebermos que, pela sua presença constante na obra, Ouro Preto faz parte daquilo que poderíamos chamar de geografia lírica de Manuel Bandeira: alguns lugares (Recife, o Beco das Carmelitas, Petrópolis, Pasárgada, etc) onde, com frequência, o poeta vai buscar inspiração para compor seus poemas, numa espécie de espacialização do *alumbramento*.

Mais tarde, quando nos ocuparmos da análise de “Ouro Preto”, voltaremos, conforme nossas necessidades, a essas inúmeras referências à Vila Rica, sobretudo ao *Guia*. Por agora, vale comentar rapidamente a presença da cidade histórica na obra de outros poetas brasileiros, que a transformaram num verdadeiro *topos* da lírica nacional.

3 – De Cláudio Manuel da Costa a Murilo Mendes

O primeiro canto entoado, em nossa história poética, à antiga cidade do ouro, se deu ainda no século XVIII, quando Cláudio Manuel da Costa, dos árcades “‘mineiros’ o mais profundamente preso às emoções e valores da terra” onde nasceu⁹, dedicou uma epopéia à fundação de *Vila Rica*. Datado de 1773, o poema só foi publicado postumamente, no século XIX. Isso porque, segundo hipótese levantada por João Ribeiro, o autor o teria considerado apenas um esboço malogrado. Por sinal, a crítica é quase unânime em afirmar a baixa qualidade do *Vila Rica*¹⁰. Comentando-o na *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira escreve:

“No *Vila Rica* não conseguiu o Poeta pôr a emoção que porventura lhe despertava a terra natal. O poema arrasta-se através de narrativas e descrições insípidas, onde é raro um ou outro movimento de verdadeira inspiração”¹¹

João Ribeiro chegou a afirmar que o poema não passa de um decalque d’ *O Uruguay* (1769) de Basílio da Gama. De Basílio terá vindo a sugestão de fugir aos moldes épicos camonianos, a partir dos quais, por exemplo, Santa Rita Durão, em seu *Caramuru* (1781), nos deu um poema no qual não encontramos praticamente nenhum momento de lirismo (lirismo tão forte em *O Uruguay*, como se percebe sobretudo no episódio da morte de Lindóia)¹². De qualquer maneira, independente de questões estéticas, o *Vila Rica* nos

⁹ Cf. Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2011, p. 88).

¹⁰ Como contraponto às visões negativas da epopéia de Cláudio, vale destacar a erudita *Introdução ao poema Vila Rica* (Juiz de Fora, Muriaé, 1985), de autoria do crítico mineiro Hélio Lopes, minucioso intérprete do lírico de Nise e do Arcadismo brasileiro.

¹¹ *Poesia e prosa*, volume II, p. 1115.

¹² Antonio Candido certamente não partilha da idéia de que quase inexista lirismo no poema épico de Durão. Para o crítico, nos “momentos de parada da ação, do movimento, e, portanto, da violência” (a qual está disseminada pela maior parte do texto), encontram-se “os melhores trechos do poema”. Para demonstrar a viabilidade de seu ponto de vista, o escritor da *Formação da literatura brasileira* analisa um episódio do início do canto IV (estrofes 2 – 7), onde o guerreiro “Jararaca vê a bela Paraguaçu dormindo e se apaixona por ela, mas (como é narrado a seguir) o pai não consente que a tome por mulher, e nem ela o deseja, porque está predestinada a casar com o futuro Diogo [Álvares Correia]” (“varão em mil casos agitado”, que é o herói da epopéia), fato que enfurece Jararaca e o leva a mobilizar um grande exército e iniciar uma campanha militar. Embora, quando lidos separadamente, episódios como esse revelem de fato certo frescor poético, dada sua escassez na economia do poema, eles não bastam, no nosso modo de ver, para reatualizar uma obra – ao contrário de *O Uruguay*, em resposta ao qual foi escrito o *Caramuru* – tão envelhecida. Cf. Candido, Antonio. “Movimento e parada”, em seu: *Na sala de aula: caderno de análise literária* (São Paulo, Ática, 1985, pp. 7 – 19).

interessa enquanto marco inicial, na poesia brasileira, de uma incontável série de referências a Ouro Preto.

Essas referências encontrarão, no Simbolismo e no Parnasianismo, manifestações importantes. Dentre os autores simbolistas, merece destaque Alphonsus de Guimaraens, cuja obra se acha impregnada de sua cidade natal e também de Mariana, onde passou os últimos anos de vida. Quanto aos parnasianos, convém transcrevermos aqui um soneto dedicado por Olavo Bilac à “Vila Rica”:

O ouro fulvo do ocaso as velhas casas cobre;
Sangram, em laivos de ouro, as minas que a ambição
Na torturada entranha abriu da terra nobre:
E cada cicatriz brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em doloroso dobre.
O último ouro do sol morre na cerração.
E, austero, amortalhando a urbe gloriosa e pobre,
O crepúsculo cai como uma extrema-unção.

Agora, para além do cerro, o céu parece
Feito de um ouro ancião que o tempo enegreceu...
A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,

Como uma procissão espectral que se move...
Dobra o sino... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove.

(*Tarde*)

As semelhanças de fatura entre os sonetos de Bilac e Bandeira são evidentes, permitindo supor um diálogo intencional deste com o autor da “Via Láctea”. Nos dois casos, temos o emprego do alexandrino (embora o poeta pernambucano não siga ortodoxamente a receita parnasiana desse metro) e o mesmo esquema de rimas (abba\abba\cdc\ede). No entanto, entranhado na forma clássica, o ideário modernista se faz presente, em “Ouro Preto”, no fecho da composição (que Bandeira, leitor assíduo dos parnasianos desde a juventude, sempre soube valorizar), através do destaque conferido ao Aleijadinho (artista redescoberto e apreciado pelos homens de 22), cuja arte é, na visão do eu lírico, a única riqueza duradoura da antiga capital de Minas Gerais. Sob tal aspecto, o texto de abertura da *Lira dos cinqüent’anos* pode ser aproximado deste poema de Oswald de Andrade, no qual, descrevendo o pôr do sol em Congonhas do Campo, o autor destaca a maneira sublime como os doze profetas dos Passos “monumentalizam a paisagem” mineira:

Ocaso

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas

(*Pau-Brasil*)¹³

Logo, se um poema como “Ouro Preto”, em termos de estrutura, remete-nos à formação parnasiana do nosso poeta; por outro lado, liga-se, pelo espírito, ao movimento modernista, durante o qual foi composto. Assim, podemos dizer que o soneto em estudo opera uma síntese entre “Vila Rica” e “Ocaso”: entre as formas tradicionais de expressão e a lírica moderna.

Impulsionados pelo projeto de valorizar o passado histórico e artístico nacional, os modernistas se voltaram para Ouro Preto de modo bastante significativo. Basta lembrarmos, por exemplo, da viagem que para lá fizeram, em 1924, Mário de Andrade (o qual, aliás, já havia percorrido as cidades históricas de Minas em 1919), Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros, acompanhados do escritor franco-suíço Blaise Cendrars, que também se encantou com a obra do Aleijadinho, a ponto de ter cogitado escrever uma biografia do artista.

É interessante, a esta altura, transcrevermos alguns versos inspirados por Ouro Preto, nas obras de importantes poetas modernistas. Não por acaso, em todos eles (a exemplo do ocorrido no soneto de Manuel Bandeira, aqui em foco), o mote central é o da passagem do tempo, contrapondo o “esplendor de outrora” à posterior ruína.

¹³Como se sabe, é comum encontrarmos na poesia *Pau-Brasil* versos desentranhados dos mais diferentes cronistas, desde os coloniais. No caso específico desse poema em homenagem a Antonio Francisco Lisboa, conforme observa o pesquisador Augusto Massi, a bela imagem de abertura – “anfiteatro de montanhas” – foi tirada de uma crônica bilaquiana: “A caminho de Vila Rica de outras eras, que é hoje um montão de ruínas, parei nas Lajes, em um sítio que demora a cavaleiro do antigo bairro de Antônio Dias, e de onde a vista, depois de abranger todo um imenso anfiteatro de montanhas verdes, queda, repousada e amorosa, no vale risonho que a gente do bandeirante de Taubaté povoou há dois séculos”. Cf. Bilac, Olavo. “Marília”, em sua: *Obra reunida* – organização e introdução de Alexei Bueno (Rio de Janeiro, Aguilar, 1996, p. 349).

O abandono da cidade, por sinal, é destacado por Oswald neste poema do seu “Roteiro das Minas” (*Pau-Brasil*):

Ouro Preto

Vamos visitar São Francisco de Assis
Igreja feita pela gente de Minas
O sacristão que é vizinho da Maria Cana-Verde
Abre e mostra o abandono
Os púlpitos do Aleijadinho
O teto do Ataíde
Mas a dramatização finalizou
Ladeiras do passado
Esquartejamentos e conjurações
Sob o Itacolomi
Nos poços mecânicos policiados
Da Passagem
E em alguns maus alexandrinos

Só o Morro da Queimada
Fala do Conde de Assumar.

No *Romanceiro da Inconfidência* (1953), Cecília Meireles, a certa altura, aborda a “riqueza grande” das minas, destacando seu inevitável desaparecimento:

Riqueza grande da terra
Quantos por ti morrerão!
(Vede as sombras dos soldados
entre pólvora e alcatrão!
Valha-nos Santa Ifigênia!
- E isto é ser povo cristão!

Embaixo e em cima da terra,
O ouro um dia vai secar.
-----)

Efetivamente, com o correr dos anos, o ouro secou, conforme se lê na primeira estrofe de “Ouro Preto”:

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto d’El-Rei, para a glória do imposto.

As referências à cidade são várias também na obra de Drummond. No *Claro Enigma*, além das belas “Estampas de Vila Rica”, há um grande poema dedicado à “Morte das casas de Ouro Preto”, onde o poeta – embora noutro tom, voltado para transitoriedade

das coisas na Natureza – aborda o tema do ouro, numa diretriz que se aproxima da de Bandeira e Cecília.

Sobre o tempo, sobre a taipa,
A chuva escorre. As paredes
Que viram morrer homens,
Que viram fugir o ouro,
Que viram finar-se o reino,
Que viram, reviram, viram,
Já não vêem. Também morrem.

De tudo isso, para o que nos interessa, fica claro o fato de Ouro Preto (que noutro poema Drummond chamou de cidade “livre do tempo”, aproximando-se da idéia bandeiriana segundo a qual se trata de uma “cidade que não mudou”, como se lê no *Guia*), ao representar um momento decisivo de nossa história, representa também a história de uma queda: a riqueza trazida pelo ouro se foi e, hoje, só resta uma melancólica lembrança (“Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.”).

Dentre os autores modernistas que transformaram Ouro Preto em motivo poético, destaca-se também Murilo Mendes, que depois de abordá-la na *História do Brasil* (1932) e dedicar-lhe um dos *Sonetos brancos*, veio a público, em 1954, com um livro inteiramente dedicado a ela: *Contemplação de Ouro Preto*, obra na qual o poeta efetivamente contempla a cidade, ao mesmo tempo em que acompanha sua história. A forte religiosidade do escritor, bem como sua refinada sensibilidade artística e a dimensão histórica de sua obra certamente influenciaram a escolha da cidade como tema obsessivo, pois, como se sabe, em Ouro Preto religião, arte e história se entrecruzam. No belo “Romance de Ouro Preto” (dedicado a Manuel Bandeira), destaca o poeta (também ocupado com a passagem do tempo), a fusão de planos que ocorre na cidade:

Na luz difusa
Que funde os planos,
Vai nas colinas,
Vai nas igrejas,
Vai nas lonjuras
Se refratando,
Na luz difusa
Da manhã fria
Nasce Ouro Preto
Congeminando.

Num movimento que se percebe claramente através desses versos de quatro sílabas, o poeta que, até os anos 40, fora predominantemente poeta do verso livre, depois de uma fase de transição (representada pelos *Sonetos brancos*), em que o ato de recorrer à forma fixa por excelência que é o soneto, se por um lado demonstra o interesse por incluir-se na herança tradicional da poesia, por outro, ainda se mescla à tendência libertária de não rimar os versos, dá a lume um livro onde a metrificação predomina. Isso demonstra que, de fato, o retorno às formas tradicionais de expressão, desencadeado a partir da década de publicação da *Lira dos cinquent'anos*, atingiu toda a poesia brasileira do período.

4 – Comentários

Depois de demonstrar como Ouro Preto, desde sua fundação, vem sendo cantada pelas mais diversas vozes da poesia brasileira e, portanto, só o tomar a cidade por tema já significa recorrer a uma forte tradição literária, convém ler detidamente o soneto de Bandeira a fim de compreender como o poeta se insere nessa tradição.

Para maior organização do plano, discutiremos em primeiro lugar, com base em algumas transcrições da prosa bandeiriana, as relações do poeta com a forma fixa empregada e, em seguida, com o alexandrino. Como se verá, ambos, forma e metro, ocuparam o poeta desde cedo. O que se lerá agora é um exercício de comentário crítico, aqui não apenas um mero levantamento de dados exteriores ao texto (embora a ele ligados indiretamente), mas um dos fulcros do método empregado neste trabalho.

O poeta e a forma

“No molde exíguo, onde infinita a mágoa
Humana vem caber como o universo
A refletir-se numa gota d’água,”

(do soneto “A Alphonsus de Guimaraens Filho”)

Sendo um profundo conhecedor e admirador das formas fixas, Bandeira, conforme relata no *Itinerário de Pasárgada*, entrou em contato (difícil) muito cedo com a forma desenvolvida por Petrarca:

“O meu mais antigo sinal de interesse pela poesia escrita data dos oito ou nove anos. Lembro-me de por esse tempo andar procurando no Jornal do Recife a poesia que diariamente vinha estampada na primeira página [...]. Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito.”¹⁴

Como se vê, o futuro autor de “Ouro Preto”, nas suas primeiras relações com a forma soneto (que foi responsável pela sua “primeira vitória contra as forças do hábito”, sendo, talvez, a mais remota força atuante no sentido da futura “libertinagem” desse “São João Batista” da moderna poesia brasileira), sofreu com um “mal-estar”, nascido da “estranheza” advinda do difícil equilíbrio rítmico entre as estruturas estróficas da quadra e do terceto. Empregamos o termo equilíbrio propositalmente, pois em outra passagem fundamental das suas reflexões sobre técnica de poesia, o autor vai definir o soneto, para além dos 14 versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, como um “equilíbrio de volumes líricos”:

“Os tratados de versificação definem o soneto como uma composição poética de 14 versos, distribuídos em 2 quartetos e 2 tercetos. Ora, me parece que o que faz o soneto é antes um certo equilíbrio de volumes líricos. A distribuição em dois quartetos e dois tercetos representa apenas um esquema, aliás genial. O soneto pode ter mais (ou menos) de 14 versos, e assim como o concebo, está para o modelo italiano como as baladas românticas alemãs estão para a balada francesa fixada por Villon.”¹⁵

¹⁴*Itinerário*, p. 14. Ainda sobre o interesse precoce de Bandeira pelos sonetos, vale conferir a crônica “Confidências a Edmundo Lys” (datada de 1946, logo, anterior ao *Itinerário*) onde pela primeira vez o poeta narra o episódio – retomado em suas memórias – de “um soneto em alexandrinos extremamente sensual” que publicou, aos 16 anos, no *Correio da Manhã*, sob o “pseudônimo impossível de C. Creberquia”. Esse foi, provavelmente, o primeiro soneto alexandrino de Manuel Bandeira, tendo, portanto, embora o autor diga que “o soneto não valia nada”, grande importância histórica num ensaio sobre “Ouro Preto”, “soneto alexandrino, sim senhor!”, como vimos. O poema está transcrito na crônica, enfeixada em: Bandeira, Manuel. *Andorinha, andorinha* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, pp. 41 – 44).

¹⁵Cf. “Duas traduções para moderno”, em: *Andorinha, andorinha*, edição citada, p. 250. O fato de a crônica estar datada de 1925 dá o que pensar: temos aqui mais uma prova de que mesmo nos momentos mais efervescentes do movimento modernista, o poeta não abandonou as formas fixas, seja no plano da prática poética – como comprova a data de composição de “Ouro Preto” – seja no da reflexão teórica.

Percebemos aqui a relativização a que o futuro tratadista de “A versificação em língua portuguesa” submete uma das formas mais nobres da poesia em língua portuguesa¹⁶. Isso mostra, mais uma vez, que a poética de Manuel Bandeira, no tocante às formas clássicas de poesia, se caracteriza por um tenso “equilíbrio de volumes líricos” entre tradição e modernidade.

No caso específico do poema em foco, talvez esse tenso equilíbrio formal tenha, de alguma maneira, se feito sentir no plano semântico, pois, a partir de um dado momento (segundo terceto), a perspectiva do eu lírico em relação à cidade (inicialmente negativa) se carrega de positividade, em virtude da arte de Antonio Francisco Lisboa.

Vale mencionar, ainda, que de modo bastante libertário e descompromissado (algo típico da crônica), na passagem transcrita, o poeta, ao chamar a atenção do leitor para harmonia tensa dos “volumes líricos” do soneto, embora de maneira um tanto vaga, provavelmente, considerava a mesma concepção de soneto que, no plano teórico, Antonio Candido expôs da seguinte maneira:

“[Soneto é] um instrumento expressivo italiano (ou fixado e explorado pelos italianos), *apto pela sua estrutura a exprimir uma dialética* [...]. Em geral contém uma proposição ou uma série de proposições (ou algo que se pode assimilar a ela) e uma conclusão (ou algo que se pode a ela assimilar).” (Grifos nossos)¹⁷

Ou seja, a harmonia rítmica do soneto se expressa (como sugerimos acima em relação ao poema em estudo) no nível semântico, dialeticamente. Assim, no “mundo fechado”¹⁸ do soneto, se coadunam forma e sentido.

¹⁶Tão clássica, que ao comentar o soneto de Bandeira “A Alphonsus de Guimarães Filho” (na sua versão original, um pouco diferente da que viria a integrar, anos mais tarde, a *Lira*), Mário de Andrade tece o seguinte comentário: “O seu soneto-prefácio é uma coisa admirável, palavra. Talvez, pra levar a observação às últimas da severidade, ele seja um bocado precioso como expressão estilística da idéia, mas isso será defeito ou caráter mesmo do soneto? Acho que é caráter. Não só porque gozo cem-por-cento um soneto como o de você, como porque noto uma diferença muito sensível de estilização verbal da idéia nos grandes sonetistas, entre as suas outras poesias líricas e os seus sonetos. Tem coisa mais distinta como expressão verbal e também fundo, do que um soneto e uma canção de Shakespeare ou de Dante, um soneto e uma elegia ou uma écloga de Camões? Não tem dúvida possível: os sonetos deles são muito mais ‘preciosos’ na dicção. Parece que o soneto, se não implica, pelo menos comporta muito a gosto, uma tal ou qual especiosidade de dicção, que não é questão histórica da sua aparência, mas propriedade intrínseca” (*Correspondência*, edição citada, pp. 669 – 670).

¹⁷*O estudo analítico do poema* (São Paulo, Humanitas, 2004, p 32).

¹⁸A expressão também pertence a Candido. Conferir sua leitura do soneto *Sahara Vitae* de Bilac: “A vida em resumo”, em seu: *O observador literário* (Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004, pp. 21 – 26).

Nesse instante, convém proceder a um levantamento da ocorrência dessa forma poética que desde cedo ocupou o poeta, a fim de verificar quantas vezes, ao longo de sua extensa carreira literária, Manuel Bandeira compôs sonetos italianos e assim, talvez, compreender melhor o largo emprego desse tipo de composição na *Lira dos cinqüent'anos* (cinco sonetos petrarquistas).

Considerando a totalidade da *Estrela da vida inteira*, Bandeira publicou 53 sonetos italianos (36 originais e 17 traduzidos). Se desconsiderarmos por enquanto as traduções (falaremos em breve dos sonetos de Elizabeth Barrett Browning, publicados inicialmente em *Libertinagem*), a distribuição dos sonetos entre os 10 livros do poeta se apresenta assim¹⁹:

É curioso perceber, a partir da leitura do gráfico, o quanto o emprego da forma fixa mais importante da literatura ocidental serve como parâmetro para acompanharmos a própria evolução da poesia de Manuel Bandeira. Na introdução – repetindo algo consensual na fortuna crítica do poeta – dissemos que as formas fixas marcam a etapa inicial da poesia do nosso autor, enquanto as técnicas modernas (destacadamente o verso livre) representam, sobretudo, sua poesia madura, tal como a praticou a partir dos anos 20.

¹⁹Abreviaturas: CH (*A cinza das horas*); CA (*Carnaval*); RD (*O ritmo dissoluto*); Li (*Libertinagem*); EM (*Estrela da manhã*); LCA (*Lira dos cinqüent'anos*); BB (*Belo belo*); O10 (*Opus 10*); ET (*Estrela da tarde*); MM (*Mafuá do malungo*).

Se tomarmos a publicação de sonetos como critério para acompanhar a passagem gradual da poesia de Bandeira da sua fase inicial (ligada à tradição parnasiano-simbolista) à fase madura (de libertinagem técnica, no caminho de uma adesão ao ideário modernista), veremos que no livro de estréia o número de sonetos é bastante considerável: há n' *A cinza das horas* um terço dos sonetos originais de Bandeira (12 sobre 36); a presença da forma petrarquista cai 66% no livro seguinte (4), marcado, segundo o próprio autor, pela heterogeneidade entre tradição (representada, por exemplo, pelos “pastiches parnasianos”) e modernidade (veja-se o exemplo máximo d' “Os sapos”); a ausência de sonetos n' *O ritmo dissoluto* demonstra que a balança técnica do poeta pendia de vez para a modernidade (fato comprovado pela ausência de sonetos também nos dois livros seguintes). Nesse sentido, inversamente, a retomada importante da forma italiana a partir de *Lira dos cinqüent'anos* serve como indício da guinada classicizante da poesia de Bandeira nos anos 40 e, se é verdade que publicou apenas um soneto em cada um de seus dois livros seguintes, também não se pode negar que de 1940 até 1966, quando se encerra sua poesia publicada, jamais abandonou a mais clássica forma de poesia, tendo-a empregado abundantemente em sua última coletânea. *Portanto, ao acompanharmos a publicação de seus sonetos italianos, acompanhamos a própria evolução poética do nosso autor, evolução feita não linearmente (no sentido de abandonar em definitivo uma técnica plenamente dominada em proveito de um meio de expressão novo), mas de constantes retomadas das aprendizagens anteriores, trazidas novamente à primeira plana da construção poética sempre que o poema a compor as exige.*

Mencionamos rapidamente os três sonetos de Elizabeth Barrett Browning traduzidos por Manuel Bandeira e publicados em *Libertinagem*, na primeira edição desse livro, em 1930²⁰.

Gostaríamos de chamar a atenção para a importância das traduções bandeirianas para a compreensão de sua obra poética, pois acreditamos que a atividade de tradutor influenciou diretamente na produção de textos originais²¹.

²⁰Quinze anos mais tarde, acrescidos de mais um, esses sonetos passaram a figurar nos *Poemas Traduzidos*.

²¹No mesmo sentido, observa Júlio Castañon Guimarães, ao comentar os *Poemas Traduzidos*: “Muitos desses poemas traduzidos podem sem sombra de dúvida ser considerados como de autoria do próprio Bandeira, que os recriou em português como se fossem seus. Essa relação com sua própria obra ainda se verifica de modo

Retomando pela última vez o gráfico acima, percebemos que entre 1919 (ano de publicação do *Carnaval*) e 1940 (quando surgem as *Poesias completas* acrescidas da *Lira*), o poeta não deu ao público nenhum soneto de sua autoria: 21 anos sem publicar um soneto sequer. Todavia, mesmo num livro tão modernista quanto *Libertinagem*, apareceram três sonetos traduzidos, cumprindo a missão de deixar claro aos leitores o quanto, por mais moderno que fosse, o poeta abridor de caminhos para a poesia moderna no Brasil era, no mais fundo sentido do termo, um poeta artesão; e se de fato seria inadequado publicar um soneto alexandrino como “Ouro Preto” no momento em que foi escrito, nada impedia que esse tradutor, para quem tradução e criação eram equivalentes, desse ao público um pequeno conjunto de sonetos, para saciar com a forma fixa o seu anseio de ordem em meio às rupturas formais do Modernismo.

O poeta e o metro

Vimos que Bandeira se interessou pela forma soneto ainda na infância. Veremos agora, pela transcrição de uma importante carta – verdadeiro documento sobre a técnica dos alexandrinos, além de importante também por questões biográficas bastante conhecidas – que o poeta enviou, ainda muito jovem, a seu tio Raimundo Bandeira, que seu interesse inquieto pelo metro de 12 sílabas foi também precoce:

“Teresópolis, 19 de janeiro de 1910.

[...] Agora falemos de meus versos. À primeira vista todo o mundo vê que eu não aprendi a fazer o alexandrino nos clássicos.

mais explícito pelo fato de Bandeira ter incluído algumas dessas traduções em alguns de seus próprios livros de poemas [como os “Dois poemas de Verlaine”, na *Lira*]. Assim, já em *Libertinagem*, Bandeira inclui algumas traduções – e traduções de poemas que fugiriam ao programa modernista, pois se tratava de sonetos da poeta Elisabeth Barrett Browning. Posteriormente essas traduções foram retiradas das reedições de *Libertinagem*. Mas como entender a presença dessas traduções nesse livro? Note-se que elas não estavam à parte, como um adendo, mas em meio aos poemas do próprio Bandeira. Talvez isso indique que a atuação de Bandeira dentro de um programa modernista não fosse tão estrita, tendo em vista inclusive o desenvolvimento anterior de sua produção. Talvez Bandeira considerasse a integração dessas traduções a seu livro (embora isso não seja uma prática nova e tenha vários exemplos em livros anteriores ao modernismo) como um exercício, uma experimentação poética.” Cf. *Por que ler Manuel Bandeira*, edição citada, pp. 142 – 3.

O alexandrino clássico não me satisfaz. Ao cabo de algum tempo tenho sempre uma impressão de monotonia, até em Racine, que é o mais perfeito dos versificadores da escola. Só Molière – no alexandrino cômico – me agrada sem restrições. E ele, com Musset, Rostand e Haraucourt são, a respeito, os meus modelos. Hugo foi o primeiro a desarticulá-lo. Vieram depois os parnasianos, vieram os simbolistas, e veio esse espantoso Richopin que chega à insolência no seu desprezo do velho ritmo, e que às vezes me encontra também em dificuldades de *training*... Quantos ritmos novos, quantos desenhos imprevistos! O alexandrino hoje é mais rico, mais dútil, mais acerado, diz tudo, do hipersublime ao ultrapulha! Concordo que é de leitura muito difícil e talvez só os leia bem quem os saiba fazer. Mas não foi por falta de *training* que o sr. não descobriu a beleza dos meus. É que de fato, então, não as havia. Eu mesmo não tenho confiança na minha vocação, e só faço versos para me dar a ilusão de que não sou um tipo completamente ocioso... [...]”²²

A transcrição é longa, porém fundamental. A partir da leitura da epístola vemos o então jovem poeta refletindo sobre questões técnicas de seu ofício, algo que, no plano da prosa memorialística, com o escritor já na madureza, acompanhamos ao longo do *Itinerário de Pasárgada*, que “pode ser lido como a narrativa da formação de um poeta, em sua luta com as palavras, até a forja de um meio de expressão capaz de exprimir, com simplicidade natural, sem preconceitos ou regras acabadas, a mais alta poesia”²³. Sob tal aspecto, esse “*training*” desconfiado de sua vocação se apresenta como um humilde aprendiz de seu ofício (um “aluno de poesia”, para empregar a famosa expressão de Oswald de Andrade).

No que se refere especificamente ao assunto aqui abordado (a relação do escritor com o verso alexandrino), a carta ajuda a compreender a liberdade rítmica com a qual Bandeira emprega essa espécie métrica, sobretudo num poema como “Ouro Preto”, onde, conforme veremos, o ritmo anapéstico baseado no trimetro possui, nos versos iniciais, valor semântico fundamental.

Formado sob o influxo da tradição francesa (não raro inflexível no trato com o alexandrino, exigindo a cesura medial), na esteira de poetas clássicos como Racine e Molière, Bandeira foi, entretanto, a partir da desarticulação do metro por Victor Hugo, na linha do Romantismo francês (que, embora não tão revolucionário quanto o alemão, por razões históricas ligadas ao forte peso da tradição greco-romana na França, abriu espaço para variações rítmicas na poesia francesa, inclusive no metro clássico por excelência, que

²²*Poesia e prosa*, II, pp. 1380 – 1381.

²³Cf. Arrigucci Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (São Paulo, Companhia das letras, 2004, p. 140).

é o alexandrino), percebendo a variabilidade rítmica do metro de 12 sílabas, apto pela sua estrutura a “dizer tudo, repleto de ritmos novos, de desenhos imprevistos!”. Tendo encontrado no Molière das comédias e nalguns outros poetas os seus “modelos” (note-se que nesses modelos temos poetas de diretrizes estéticas diversas, diferentes, portanto, no trato com o ritmo poético), Bandeira flexibiliza o dodecassílabo francês, que se a princípio não o agradava, dando-lhe uma impressão de monotonia²⁴, nem por isso o deixou de empregar em mais de um poema, como, por exemplo, no soneto “Um sorriso” (*A cinza das horas*), cujo verso de abertura é tão perfeito do ponto de vista da técnica francesa do dodecassílabo, que Bilac e Guimarães Passos poderiam, não fosse a questão cronológica, utilizá-lo como exemplo em seu *Tratado de versificação*²⁵:

Vinha caindo a tarde. Era um poente de agosto.

Perceba-se como o poeta, numa “martelada impecável”, além de fazer a cesura na sexta sílaba (marcada em negrito) coincidir com a pausa no sentido (cada hemistíquio contendo um significado completo, como o ponto final entre eles explicita), obedece à exigência de “não terminar o primeiro hemistíquio em palavra esdrúxula e quando terminar em palavra grave, começar o segundo hemistíquio por vogal”²⁶ (veja-se como o e de “tarde”, por crase, se elide no e de “Era”), ou seja, embora adequando-a a necessidades

²⁴Em outra carta a seu tio (“Teresópolis, sábado [janeiro de 1910?]”), Bandeira volta a falar da monotonia que lhe causava o alexandrino clássico: “Exatamente por demasiado amor à correção da forma é que a chamada escola clássica resvalava, nos alexandrinos, à monotonia. Eles não admitiam a menor liberdade de ritmo. A cesura tinha que acentuar distintamente os dois hemistíquios: era aquela martelada impecável! Convenha que lidos duzentos versos desesperadamente iguais no desenho, por irrepreensíveis que sejam, fazem a gente suspirar, como o Ulisses do Eça, pela ‘delícia das coisas imperfeitas’! Os poetas compreenderam isso. Desapertaram o colete da cesura e a forma cantou em ritmos novos, como um corpo desoprimido que se espreguiça...” (*Poesia e prosa*, II, p. 1382).

²⁵Bilac, Olavo & Passos, Guimarães: *Tratado de versificação (A Poesia no Brasil – A Métrica – Gêneros Literários)*, 8ª edição, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 1944. Manuel Bandeira leu esse compêndio ainda na adolescência, pois conforme informação de seu biógrafo Francisco de Assis Barbosa, o tio do poeta (com quem vimos que ele se correspondia acerca de poesia) lhe ofereceu o livro, com a seguinte dedicatória: “A meu sobrinho, para que recorde apenas a técnica do verso, porque quanto à essência o melhor é pedir inspiração à sua própria alma.” Cf. Barbosa, F. de Assis. “Milagre de uma vida”, em: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*, volume I, p. LXIII.

²⁶“A versificação em língua portuguesa”, p. 542.

próprias de expressão, Bandeira não abandona a herança clássica – sempre tão forte em sua obra – como se percebe pelo seu domínio do modelo francês do verso de doze sílabas²⁷.

É curioso reparar como as relações de Manuel Bandeira com o alexandrino, tendo partido da rígida tradição francesa em direção à desarticulação à qual (a exemplo de Hugo) o autor de “Ouro Preto”, várias vezes, o submeteu, representa uma contribuição fundamental para a trajetória desse poeta que, formado no Parnasianismo e no Simbolismo, foi, no entanto, um desbravador de caminhos para a poesia moderna em seu país. Nesse sentido, o alexandrino possui, em sua carreira literária, um papel semelhante ao da forma soneto, responsável pela sua “primeira vitória contra as forças do hábito”. Vemos, então, como a forma e o metro tão tradicionais assumem uma grande importância histórica na obra de Bandeira, na sua evolução rumo a “todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”, almejados pelo eu lírico modernista de “Poética”.

Tendo encontrado uma relação profunda entre forma fixa e ritmo, convém, agora, retomarmos o nosso poema para, através de uma leitura cerrada do texto, buscar uma compreensão mais profunda desse “mundo fechado” de quatorze versos.

5 – Da permanência da arte (uma tentativa de interpretação)

A esta altura, é preciso reler “Ouro Preto”:

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto d’El-Rei, para a glória do imposto.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu – é funcionário.
Último sabedor da crônica estúpida,
Chico Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho

²⁷O domínio do poeta sobre o dodecassílabo era tão grande que, em tom bastante descontraído, nos dá como exemplo de poesia parnasiana o seguinte verso, desentranhado duma tabuleta de fábrica: “Fábrica Nacional de Artigos Japoneses” Cf. a crônica “Fragmentos” (*Poesia e prosa*, II, p. 234).

Vem, na pedra-sabão, lavrada como renda,
- Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!

A presença da tradição

Como vimos tentando demonstrar, só o fato de o poeta ter optado por compor um soneto, assumindo todas as consequências dessa escolha, revela aquele anseio de ordem ao qual a poesia de Bandeira, “poeta 100%”²⁸, estava, mesmo nos momentos mais libertários de sua trajetória, sempre sujeita. É fundamental percebermos que ao adotar um elemento expressivo tão tradicional, com cerca de 800 anos de história na literatura do Ocidente, o poeta está deixando claro, abdicando a quaisquer anseios românticos de originalidade, que a mensagem por ele trazida não possui nada de exclusivamente seu, mas, pelo contrário, que ela é fruto de uma experiência artística coletiva, de uma tradição, sendo ele, nesse caso, apenas mais um dos corredores pelas mãos dos quais passa a tocha na corrida literária, para empregar a famosa imagem de Antonio Candido.

A presença da tradição se torna ainda mais patente no caso de um poema em homenagem a Ouro Preto, pois além de ser uma cidade, como vimos, imensamente versada na poesia brasileira, trata-se de um referencial concreto (apesar de toda a sua história e das lendas criadas a seu respeito, a antiga Vila Rica está concretamente ao alcance de todos), ao contrário da exclusivamente bandeiriana Pasárgada, terra inefável de sonhos e realizações íntimas: “outra civilização”.

Juntando-se a tudo isso o grande lastro de tradição – também já abordado – do metro escolhido, percebemos de imediato a intenção do poeta de “Ouro Preto” de inscrever-se nessa tradição secular ao escrever seu poema. Disso decorre que a leitura crítica do soneto deve levar em consideração o seu equilíbrio e regularidade clássicos, sem, no entanto, desconsiderar suas representativas rupturas técnicas em relação a essa mesma tradição: aqui, como quer T. S. Eliot, a literatura se faz, dialeticamente, da mescla entre “tradição e talento individual”²⁹. O que se vai tentar, a partir de agora, é justamente

²⁸“Chamo poeta 100% o que é artista também, - o poeta que sabe nadar em todas as águas: no oceano em completo perpétuo movimento do verso-livre e... nos blocos congelados da forma-fixa.” Cf. Andrade, Mário de. & Bandeira, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho* (São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 81).

²⁹ Cf. Eliot, T. S. “Tradição e talento individual”, em seus: *Ensaaios* – tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira (São Paulo, Art Editorial, 1989, pp. 37 – 48).

apreender essa síntese, por meio da análise detida desse objeto lingüístico, nascido do esforço de um eu para se coletivizar.

Análise

“Ouro Preto” é mais um dos muitos poemas onde Manuel Bandeira emprega um tom narrativo em sua enunciação lírica, numa espécie de mescla de gêneros. Nesse sentido, a famosa expressão de Sérgio Buarque de Holanda sobre Blaise Cendrars sintetiza com precisão a técnica construtiva aqui posta em jogo, pois no soneto em análise nos vemos diante de um caso de “objetivismo lírico”³⁰.

Uma voz narrativa, situada no século XX, que conhece profundamente a história da principal cidade brasileira do século XVIII, narra essa história tomando como parâmetros três momentos fundamentais:

1. Esplendor da exploração aurífera nas minas (primeira estrofe);
2. Descrição da atual ruína da cidade (vv. 5 – 11);
3. E, no momento em que a perspectiva do eu lírico narrador atinge o ponto máximo de negatividade, surge a verdadeira riqueza de Ouro Preto: a arte do Aleijadinho (último terceto).

Por aí se percebe que a forma soneto, “apta pela sua estrutura a exprimir uma dialética” (Candido), se presta exemplarmente à tensão que o poema estabelece entre ruína (da cidade) e permanência (da arte); devendo a leitura crítica, portanto, se pautar pela tentativa de compreensão dessa síntese da história de Ouro Preto em breves 14 versos, efetuada por um eu lírico objetivo, porém, sensibilizado pela arte do nosso maior escultor colonial. Desse modo, é preciso agora tomar cada um dos momentos elencados em particular, através da análise detida dos versos que compõem cada um deles.

A simples leitura da primeira estrofe basta para envolver o leitor no vertiginoso rolar da riqueza exuberante das minas:

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada

³⁰ Cf. Holanda, S. B. “Blaise Cendrars – Kodak – Documentaire”, em: Eulálio, Alexandre (organizador) *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (São Paulo, Edusp, 2001, p. 408).

Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto d'El-Rei, para a glória do imposto.

Formando um bloco fechado tanto do ponto de vista sintático (período completo, como se pode ver pelo ponto final depois de “imposto”) quanto rítmico (os quatro versos estão amarrados pelos *enjambements*), esse primeiro quarteto – conforme se disse anteriormente – representa “a época em que a abundância do metal extraído atingiu o máximo”. A riqueza exposta desde o verso de abertura pela repetição enfática (ouro, ouro, ouro...), nos permite – baseando-nos ainda em informações do próprio Manuel Bandeira – datá-la aproximadamente “entre 1725 e 1750”³¹.

Esse primeiro quarteto sintetiza, então, o desenvolvimento rápido e desordenado do povoamento que, por sua imensa produção de ouro, receberia o nome de Vila Rica de Albuquerque³². Desenvolvimento exemplarmente condensado, ainda no primeiro verso, pelo enfileiramento dos três tipos de ouro encontrados na região mineradora, apresentados, numa expressiva gradação, em ordem crescente de valor comercial.³³

É importante notar que a eficácia da síntese à qual o eu lírico submeteu esse período importante e relativamente longo da história da cidade, destinando-lhe, até pela brevidade da forma fixa adotada, apenas quatro versos, depende, acima de qualquer coisa, da organização rítmica da estrofe. Nesse ponto, embora o recurso do *enjambement*, conforme observamos, confira unidade sonora à estância, as acentuações internas dos versos a dividem em duas partes.

³¹Para ambas as citações, ver o *Guia de Ouro Preto*, p. 813.

³²Ao publicar, em 1943, um livro de imagens de Ouro Preto, o fotógrafo Germaine Krull apurou a impressionante informação segundo a qual, “entre 1700 e 1800 [Vila Rica] forneceu [...] 772 toneladas e meia de ouro” a Portugal (nota C, ao final do volume). Cf. Krull, G. *Uma cidade antiga do Brasil: Ouro Preto* – prefácios de Raul Lino e Ribeiro Couto (Lisboa, Edições Atlântico, 1943, sem numeração de páginas).

³³No *Guia de Ouro Preto* existe um trecho que serve quase como comentário direto do autor a esse verso: “Os paulistas não faziam caso nenhum do ouro da serra de Itatiaia. Era o *ouro branco*, de pouco rendimento, e assim chamado pela sua cor pálida, quase argentina. O ouro bom, o ouro cobiçado, era o *ouro preto*, o ouro fino; chegava a quase vinte e três quilates, e quando se lhe punha o cunho na fundição, escreve Antonil, fazia fenda na barreta, como se arrebentasse por todas as partes; e por dentro dava tais reflexos que pareciam raios do sol.

Quando em 1704 Pascoal da Silva Guimarães, mascate português enriquecido no rio das Lajes, deu com um veio riquíssimo. Ali o metal era como terra... Ouro podre! Esse ouro excelente e tão fácil de colher foi que verdadeiramente fundou a futura Vila Rica, povoando-a de forasteiros ávidos.” (pp. 810 – 811, grifos do original).

Perceba-se que, ao contrário do que tendemos a acreditar de início, em função do sentido comum do adjetivo “podre” (com o qual joga o poeta), a gradação de valor do ouro é ascendente.

Nos dois versos iniciais temos aquilo que Bandeira, em “A versificação em língua portuguesa” (p. 542), denominou “ritmo quaternário (3 + 3 + 3)”, sem atenção à receita tradicional francesa da cesura³⁴:

Ouro **branco**! Ouro **preto**! Ouro **podre**! De **cada**
Ribeirão **trepidante** e de **cada** recosto

O emprego dessa célula rítmica trimétrica (de andamento anapéstico) dá apoio sonoro, reforçando-o, ao valor semântico do encarreiramento (intensificado também pela pontuação exclamativa) dos três tipos de ouro no primeiro verso, enquanto sua manutenção no seguinte torna o ritmo da leitura “trepidante”, fazendo desse um verso, sonoramente, “imitativo objetivo” (para empregar uma expressão de Ezra Pound), além de preparar a transição para a estrutura mais tradicional do alexandrino – dominante nos dois versos finais da estrofe – baseada na cesura medial fortemente marcada:

De montanha o **metal** // rolou na cascalhada
Para o **fausto** d’El-Rei //, para a **glória** do imposto.

Aqui, ao contrário do dístico inicial, a cesura foi empregada, possuindo, principalmente no segundo verso (que respeita inclusive a pausa no sentido, empregando duas orações semanticamente independentes – “para.../para...”), valor semântico fundamental, pois, com a referida pausa (intensificada pela vírgula), a leitura antes rápida (acompanhando o ritmo da exploração do ouro), nos faz refletir sobre o fato de toda essa riqueza não ter sido transformada, obviamente, em qualquer benefício para a Colônia, tendo todo o valioso metal rolado em direção à Metrópole, através da cobrança exacerbada de impostos. Tal situação foi responsável pela futura ruína da cidade esplendorosa, abrindo o caminho para a leitura da segunda estrofe do soneto.

Pela divisão inicial a que procedemos, esta e o primeiro terceto formam juntos o segundo momento histórico do poema, no qual a voz narrativa descreve a atual penúria de Ouro Preto. Se genericamente isso está correto, numa leitura mais detida, percebemos que é necessário discernir entre o peso da passagem dos anos (e da riqueza) no ambiente (segunda

³⁴As sílabas tônicas vêm marcadas em negrito, enquanto as cesuras são representadas pelo sinal //.

estrofe) e a repercussão desse peso sobre os habitantes da cidade (primeiro terceto); ressaltada essa diferença, devemos abordar cada uma das estâncias separadamente.

Empregando uma técnica parecida à utilizada em poemas como “Velha Chácara” e “Peregrinação”, o poeta procede, nesse segundo quarteto de “Ouro Preto”, a uma descrição do ambiente onde se encontra (o emprego de dêiticos como “Esta” e “este” permite localizar o sujeito que se enuncia):

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombro foi um solar... Cinza e desgosto!

Fica patente nesses versos a devastação imposta pelo tempo à antiga cidade do ouro. Tudo “que resta do esplendor de outrora” são ruínas, “pedras...templos que são fantasmas ao sol-posto”.

A desordem das ruínas impõe a desordem do ritmo, que aqui volta a descartar a cesura fixa na sexta sílaba, optando por um ritmo mais flutuante, entrecortado por significativas reticências, que intensificam a passagem dos anos.

Se além de pensarmos no aspecto sonoro, pensarmos também na estrutura discursiva desse quarteto, veremos que ele se abre por uma pergunta retórica (“Que resta do esplendor de outrora?”), passando a uma resposta bastante negativa (“Quase nada”), que transforma os três versos seguintes numa espécie de longa exemplificação ou explicação dessa resposta. É como se se dissesse: “resta isto”:

Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombro foi um solar... Cinza e desgosto!

Note-se como o poeta, com sutileza, contrapõe, em cada um desses versos, um monumento da época esplendorosa da cidade, ao negativo espaço no qual esse monumento se transformou, porém, sempre invertendo, no espaço do poema, a ordem temporal: colocando em primeiro lugar o elemento presente e, em seguida, o espaço anterior. Tal procedimento cria, num curto espaço de 12 sílabas, verdadeiros pares antitéticos:

1. Pedras – templos;
2. Agência postal – Casa de Entrada;
3. Escombros – solar.

A inversão temporal deixa clara a atitude melancólica e saudosista do sujeito que busca reconstruir, por meio da memória, o que o tempo deteriorou.

Sintetizando, podemos dizer que, unindo ritmo e sintaxe, o poeta conseguiu, numa estância aparentemente marcada (por necessidade semântica) pela desordem, estabelecer uma organização coerente dos objetos em jogo.

A decadência da cidade (sintetizada no arremate da estância anterior: “Cinza e desgosto!”) repercutiu com força em seus habitantes, transformando o heróico bandeirante num reles funcionário, provavelmente um burocrata:

O bandeirante decaiu – é funcionário.
Último sabedor da crônica estupenda,
Chico Diogo³⁵ escarnece o último visionário.

Efetivamente a “crônica estupenda” já estava tão distante da atual realidade, que qualquer ato visionário seria digno de escárnio. Isso comprova que, nesse ponto, a visão negativa do eu lírico que narra história de Ouro Preto chega ao ápice, intensificado pelo surgimento de uma figura que conhece a antiga magnificência da cidade. Nesse momento, a situação descrita no poema é aporética, sugerindo ao leitor a inevitabilidade da progressiva destruição da outrora imponente cidade do ouro. Mas, eis que surge no texto uma das “duas

³⁵Tendemos a acreditar (embora não possuamos nenhuma prova efetiva) que esse Chico Diogo seja Diogo de Vasconcelos, grande historiador de Ouro Preto, como relata o próprio Bandeira: “Tendo vivido sempre lá e sempre entregue às pesquisas e estudos sobre o passado de sua província, os seus dois volumes sobre *A história antiga e média das Minas Gerais*, evocam com admirável inteligência e honestidade a tumultuosa formação da capitania. No seu sítio de Água Limpa o velho Diogo encarnava todas as tradições gloriosas da cidade, cuja crônica [estupenda?] reconstituiu, senão com brilho e outras excelências de estilo, todavia com senso penetrante do passado. Na Ouro Preto de agora falta um monumento – a herma do seu incansável cronista.” Cf. Bandeira, Manuel. *Seleção de prosa* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 25). A hipótese ganha força quando, pela correspondência com Mário de Andrade, ficamos sabendo que Bandeira entrou em contato com a obra de Vasconcelos justamente durante a viagem às cidades históricas de Minas, da qual resultou “Ouro Preto”. De fato, em 5 de maio de 1928, o nosso poeta informava a Mário que “em Pouso [Alto] li com grande curiosidade a *História antiga de Minas Gerais* do Diogo de Vasconcelos” (*Correspondência*, edição citada, p. 387). Aliás, como lembra Salomão de Vasconcellos em suas *Memórias de uma república de estudantes* (Belo Horizonte, edição do autor, 1951, p. 23), Diogo de Vasconcellos, mais tarde “severo juiz [de direito]”, era conhecido entre os colegas de faculdade por “Chico Diogo”, informação que não escapou ao autor de “Ouro Preto”. (Agradecemos ao crítico Augusto Massi a referência às *Memórias* de Salomão de Vasconcellos).

grandes sombras de Vila Rica” (para empregar o título de um dos capítulos do *Guia*): o Aleijadinho, considerado pelo nosso poeta o maior artista brasileiro de todos os tempos, cuja obra, não obstante sua inspiração religiosa, suscitou em Bandeira, como ele mesmo relata, uma emoção puramente estética³⁶.

Tamanha admiração influenciou de modo decisivo a concepção do poema em foco, como vemos pela leitura dos versos derradeiros:

E avulta apenas, quando a noite de mansinho
Vem, na pedra-sabão, lavrada como renda,
- Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!

Dentro da estrutura de “Ouro Preto”, esse terceto desempenha função similar a do verso final de “Velha Chácara”, que ainda será analisado: contrapor-se positivamente à situação problemática advinda dos versos anteriores. Aliás, é fundamental percebermos que, se naquele poema essa atitude de resistência diante das dificuldades se plasma poeticamente pelo isolamento gráfico do verso, quebrando a estrutura estrófica baseada na quadra; no soneto que agora nos ocupa, a resistência do sujeito se faz presente, do ponto de vista técnico, pela quebra do “esquema que parece comunicar ao soneto maior unidade e harmonia formais [que] é abba|abba|cdc| dcd”³⁷. De fato, se procedermos à notação das rimas de “Ouro Preto”, constataremos que até o fim do primeiro terceto, o poema obedece, conforme já observamos de passagem ao comentar o soneto de Bilac, ao esquema mencionado por Bandeira, rompendo-o na estrofe final (abba|abba|cdc|ede), rompimento nitidamente semântico.

A leitura desses versos fundamentais revela ainda uma interessante inversão sintática, também decisiva para os rumos do sentido. Após os dois primeiros versos da estrofe (abertos por um “E” possivelmente com função adversativa, contrapondo-se ao estado negativo de coisas estabelecido até ali), geradores de expectativa no leitor, o verso

³⁶Na mesma carta, citada no início deste texto, em que comunica a Mário de Andrade a composição de “Ouro Preto”, Manuel Bandeira escreve: “Para mim ninguém encosta no Brasil com o Aleijadinho, nem em artes plásticas nem nas outras. É sem a menor dúvida o artista de mais força que tivemos. O arquiteto me entupiu de emoção. Puxa, naquelas linhas já tão minhas conhecidas do barroco, dar aquela impressão de novidade e criação. A personalidade de criador plástico é nele tão formidável que anula quase por completo a finalidade religiosa da obra. Não sei se você sentiu o mesmo, mas eu, diante das obras do Aleijadinho, não sinto comoção religiosa, porém a pura emoção artística, completamente desinteressada”. Cf. *Correspondência*, edição citada, p. 384.

³⁷“A versificação em língua portuguesa”, pp. 547 – 548.

final (a chave de ouro, enfaticamente destacada pelo poeta) surge aberto por um travessão (forçando uma longa pausa na leitura) e apresentando o aposto (“– Sombra descomunal”), antes do sujeito (“a mão do Aleijadinho”). O hipérbato se explica pela necessidade de fazer com que o homem capaz de lavrar a pedra-sabão como renda feche o texto, pois somente (“apenas”) suas esculturas são capazes de resistir à progressiva ruína da cidade histórica, narrada pela voz que se enuncia no soneto (e que faz questão de tomar a palavra em discurso direto, como se vê ainda pelo travessão). Essa personagem é tão importante, que convém abordar com calma a relação entre a arte de Antonio Francisco Lisboa e a estrutura do poema em análise.

6 – Aborto luminoso

“Em Ouro Preto alvoreceu a nossa arte nas igrejas e esculturas do Aleijadinho”
 (“Minha gente, salvemos Ouro Preto”, *Opus 10*)

1.

Afirma Davi Arrigucci Jr. em seu ensaio sobre “O cacto”:

“Formado na tradição do Simbolismo, as relações entre poesia e música sempre foram para Bandeira uma questão fundamental, que abordará com lúcida consciência teórica, várias vezes explícita em textos em prosa, como se vê principalmente no *Itinerário de Pasárgada*. Mas as relações da poesia com as artes plásticas, menos explícitas nesse aprendiz de arquiteto e crítico bissexto de pintura, não serão menos importantes, ocupando uma posição de ponta, à medida que avança rumo à modernidade.

Além disso, não se pode deixar de levar em conta o papel decisivo que tiveram as artes plásticas na inauguração das novas tendências da arte moderna, balizadas, entre nós, por diversos marcos históricos relevantes: a exposição de Anita Malfatti, em 1917; a descoberta do escultor Victor Brecheret pelo grupo paulista na mesma ocasião; a presença em nosso meio do pintor Lasar Segall, no começo dos anos vinte; a pintura antropofágica, literalmente *avant la lettre*, de Trasilá, no final da década. Permitem, por isso, compreender melhor a dinâmica interna do movimento de renovação e a posição da poesia em meio às outras artes.”³⁸

³⁸Cf. Arrigucci Jr., Davi. “A beleza humilde e áspera”, em: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes* (São Paulo, Duas Cidades, 2002, pp. 11 – 89; citação às páginas 26 – 27).

Embora longa, a transcrição é fundamental, pois, como se percebe de imediato, o crítico sintetiza tanto a presença marcante (embora menos ostensiva que a da música) da pintura e da escultura na poesia bandeiriana; quanto, de modo mais abrangente, a relevância que as artes plásticas tiveram na cultura brasileira, no momento em que, sob o influxo das vanguardas européias, se desenvolveu a arte moderna entre nós³⁹. Não é preciso dizer o quanto a poesia brasileira (e a de Manuel Bandeira, cujo período em questão corresponde à forja de seu estilo maduro, em particular) se beneficiou desse grande desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, aproveitando-se de vários procedimentos técnicos daquelas artes no ato de composição do poema. Por outro lado, convém destacar, sobremaneira ao examinarmos o caso de Bandeira, o quanto alguns dos principais poetas do Modernismo foram importantes na divulgação junto a um público relativamente mais amplo do trabalho de artistas fundamentais como os citados na transcrição acima, a que podemos juntar, entre outros, Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Celso Antonio...⁴⁰

Não foi sem razão, portanto, que ao comentar o trabalho do nosso poeta como crítico de arte, Murilo Mendes (outro poeta muito ligado, no Brasil e na Europa, às artes plásticas) chamou a atenção para o fato de que

“Dois nomes principais de poetas, além dos de críticos militantes, acham-se ligados a essa grande operação pública de valorização dos artistas modernos no Brasil: o de Mário de Andrade e o de Manuel Bandeira. Bem sei que nossos artistas plásticos ainda lutam com muitas dificuldades e incompreensões, mas a primeira etapa da batalha, a mais rude, já foi vencida. Os mais jovens não podem se dar bem conta do que era a situação há vinte ou trinta anos atrás, a terrível solidão desses artistas plásticos. Por isso a ação propulsora de um Mário de Andrade e um Manuel Bandeira, além da de alguns outros, há de contar, quando se escrever mais tarde, a história objetiva desse movimento. Apesar dos pesares o fato é que suas opiniões contavam e muitas vezes impunham respeito aos recalcitrantes.”⁴¹

³⁹ Sobre isso, ler também: Souza, Gilda de Mello e. “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, em seus: *Exercícios de leitura* (São Paulo, Duas Cidades, 2ª edição, 2009, pp. 305 – 344).

⁴⁰ A esses, de modo bastante revelador daquela profunda admiração dos modernistas por Antonio Francisco Lisboa, Murilo Mendes acrescenta o “Aleijadinho – esta nossa recente descoberta”. Cf. a “Nota preliminar” de Murilo ao livro *Crítica de artes*, recolhido à citada edição da *Poesia e prosa* de Manuel Bandeira, volume II, pp. 1331 – 1335 (citação à página 1334).

⁴¹ Idem, p. 1335. Como veremos daqui a pouco, o grande interesse e o profundo conhecimento de Mário em relação às artes plásticas assume, na nossa visão, através de seu contato freqüente com Manuel Bandeira (a quem as opiniões do amigo sobre o Aleijadinho influenciaram consideravelmente) papel decisivo para a concepção de “Ouro Preto”.

Como se vê, o interesse de Manuel Bandeira pelas artes plásticas no momento da composição de “Ouro Preto” estava longe de ser casual⁴². Ele se devia, acima de tudo, ao grande trabalho que o poeta desenvolvia, em consonância com o contexto agitado de renovação da cultura brasileira proposto pelo Modernismo (a “atualização da inteligência artística brasileira”, nas palavras de Mário de Andrade⁴³) de impulsionar aquelas artes no Brasil.

Como dissemos há pouco, a poesia brasileira se beneficiou tecnicamente desse movimento de valorização da pintura e da escultura. Convém, agora, verificar rapidamente, por meio de alguns poemas representativos, de que forma a poesia de Bandeira valeu-se de procedimentos plásticos.

2.

Começando pela pintura, o exemplo que de pronto acode ao leitor, tanto pela beleza do poema quanto pelo seu caráter paradigmático do estilo humilde do poeta, é “Maçã”, onde, em analogia com a pintura, Bandeira compõe um poema imagético (ou pictórico)⁴⁴, na linha de uma natureza-morta, permitindo uma leitura comparativa, como fez Davi Arrigucci Jr., com as diversas maçãs pintadas por Paul Cézanne (1839 – 1906):

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

⁴² Sob este aspecto, vale destacar o considerável número de textos sobre artes plásticas que, naquele período, o nosso poeta publicou em diversos jornais. Reunidas em livro recentemente (em dois volumes organizados e posfaciados por Júlio Castañol Guimarães) as *Crônicas inéditas* de Bandeira, escritas entre 1920 e 1944, contém, por exemplo, notícias acerca de exposições de pintura, comentários críticos acerca de importantes pintores modernistas do Brasil e do exterior (Lasar Segall, Ismael Nery, Pablo Picasso, etc.), além de uma interessante crônica sobre “Os profetas e os Passos de Congonhas do Campo” (II; 43 – 47). Cf. Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas I*, 1920 – 1931 (São Paulo, Cosac & Naif, 2008). E também: *Crônicas inéditas 2*, 1930 – 1944 (São Paulo, Cosac & Naif, 2009).

⁴³ Segundo Mário, o grande legado do Modernismo para a cultura brasileira está contido no seguinte tripé: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da consciência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Leia-se, a esse respeito, a sua famosa conferência sobre “O movimento modernista”, recolhida aos *Aspectos da literatura brasileira* (Belo Horizonte, Itatiaia, 1974, pp. 253 – 280).

⁴⁴ Segundo Käte Hambúrguer : “Poema imagético (pictórico), que resultou do epigrama antigo, [é aquele que] descreve uma pintura ou escultura” Cf. *A lógica da criação literária* – tradução de Margot P. Malnic (São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 211).

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

Petrópolis, 25/2/1938⁴⁵

Aqui o eu lírico, como observador, examina a fruta primeiro por um lado; depois pelo outro; em seguida na sua totalidade, através da exuberância da cor. Por fim, depois de mergulhar até a essência de vida latente no interior da humilde maçã, a relaciona com os outros objetos com os quais convive, no espaço do quarto – tão caro à poesia de Manuel Bandeira. Desse modo, a maçã se apresenta como um objeto para o olhar – espécie de natureza-morta. Convém sublinhar, ainda, que o recurso de visar o objeto a partir de diversos ângulos é um dos mais importantes procedimentos cubistas, procedimento do qual o poeta se valerá em diversos outros poemas, como, por exemplo, na composição da figura feminina de “Peregrinação” (*Estrela da tarde*):

Quando olhada de face, era um abril.
Quando olhada de lado, era um agosto.
Duas mulheres numa: tinha o rosto
Gordo de frente, magro de perfil.

Um dos momentos mais altos do diálogo da poesia de Bandeira com a pintura é o hermético “Água-forte”:

O preto no branco,
O pente na pele:
Pássaro espalmado
No céu quase branco.

Em meio do pente,
A concha bivalve
Num mar de escarlata.

⁴⁵Para a análise desse poema, ver: Arrigucci Jr., Davi. “Ensaio sobre ‘Maça’ (Do sublime oculto)”, em seu: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (São Paulo, Companhia das Letras, 2004, pp. 21 – 44). Os breves comentários a seguir foram parafraseados desse ensaio.

Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,
As fontes da vida
A sangrar inúteis
Por duas feridas.

Tudo bem oculto
Sob as aparências
Da água-forte simples:
De face, de flanco,
O preto no branco.

Nesse caso, o poeta parte da relação com a pintura (sugerida pelo título e reforçada pela possível abertura metalingüística do poema: o preto da tinta sobre o branco da página, tal como o pintor parte do branco da tela) para, através da “agência de metáforas” a que se refere Lêdo Ivo em sua longa análise do poema, representar ante o leitor “a exposição de um ciclo da vida feminina”⁴⁶.

Outros exemplos da relação entre poesia e pintura na obra do nosso poeta poderiam ser mencionados, mas os que aí ficam bastam para o nosso intento de demonstrar o quanto foi produtiva essa relação, sem contar que os famosos “Maçã” e “Água-forte” se acham também presentes em *Lira dos cinquent’anos*. Vejamos agora alguns exemplos do contato – mais importante, em virtude da presença de Antonio Francisco Lisboa, para a reflexão sobre “Ouro Preto” – da poesia bandeiriana com a escultura.

Nessa direção, todos os leitores de Bandeira evocam imediatamente “O cacto”, do qual vale transcrever a primeira estrofe:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para essa terra de feracidades excepcionais.

Deixando de comentar os contatos do poema com certas tendências vanguardistas da época (sobretudo o Expressionismo alemão), e, ainda, os diálogos que o poeta estabelece, em virtude da própria imagem da planta em questão, especificamente com

⁴⁶Veja-se a minuciosa leitura de Lêdo Ivo em: *O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro, Livraria São José, 1955; citações às páginas 15 e 32, respectivamente).

artistas como Tarsila do Amaral e Lasar Segall⁴⁷, interessa-nos de perto a analogia estabelecida pelo eu lírico observador entre a planta geralmente associada (pela secura do seu *habitat* natural) ao sofrimento, e o grupo escultórico de Laocoonte, uma das mais famosas representações artísticas do sofrimento humano, compondo com o episódio de Ugolino (canto XXXIII do inferno dantesco), um dístico belo e terrível. Ora, a chave para a eficácia estética de um poema como “O cacto” encontra-se justamente na capacidade ou não do poeta de encontrar símiles adequados para representar a carga patética da planta; nesse caso, apenas alguém profundamente envolvido com as artes plásticas seria capaz de comparar um vegetal proveniente de terras áridas (como o “seco Nordeste”) à famosa escultura, cujo drama também inspirou alguns dos mais belos e famosos versos da *Eneida* (II; vv. 40 – 249). Esse profundo envolvimento com as artes plásticas foi responsável, ainda, pela belíssima tradução encetada por Bandeira desse “famoso poema-escultura” (para empregar uma expressão de K. Hambúguer) de Rainer Maria Rilke:

Torso arcaico de Apolo

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupilas amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.

A transcrição desse soneto é importante para nós não apenas por demonstrar o quanto a aproximação da poesia com a escultura era tema fundamental para Bandeira, ainda que menos ostensivamente versado, conforme se observou, que a aproximação da poesia

⁴⁷Leia-se, a respeito, o ensaio citado de Davi Arrigucci Jr.

com a música; mas, também, para chamar a atenção do leitor para o fato de o poeta ter optado pelo verso alexandrino ao verter o texto alemão para vernáculo. Tal opção dá a entender que o verso de doze sílabas, sobretudo quando empregado num soneto, é portador, digamos, de certa expressividade plástica, justificando seu emprego em “Ouro Preto”. Assim, depois de abordar rapidamente as relações de Manuel Bandeira com a pintura e a escultura, somos devolvidos ao nosso poema. Cabe-nos agora esmiuçar, ancorados em importante ensaio de Mário de Andrade, a função estrutural do escultor Antonio Francisco Lisboa no soneto em análise.

3.

No mesmo ano da composição de “Ouro Preto” (1928, conforme se viu) Mário de Andrade escreveu um longo e penetrante ensaio sobre “O Aleijadinho”⁴⁸. O argumento central do autor de *Macunaíma*, conforme o título original do estudo (“O Aleijadinho e sua posição nacional”) permite ver, é de que Antonio Francisco Lisboa (1730 – 1814) seria uma das principais manifestações artísticas *propriamente brasileiras*. Para sustentá-lo, Mário discorre acerca de uma suposta “arte mulata”, da qual a obra do Aleijadinho seria a resultante mais representativa.

“[...] a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racialidade brasileira, está na imposição do mulato. A Colônia, por força das suas circunstâncias econômicas unicamente, e sem a mais mínima intervenção política de Portugal, fazia dois séculos que vinha se enriquecendo de algumas realizações artísticas. Era principalmente na arquitetura que isso...acontecía.” (p.13)

A idéia básica é de que o mulato, sendo fruto da miscigenação entre europeu e africano, já não era propriamente nenhum dos dois, sendo, portanto, brasileiro. Daí decorreria, do ponto de vista propriamente artístico, a variedade de estilos perceptível nos artistas do período e, sobretudo, no Aleijadinho. No caso específico deste – que aqui importa – o analista divide sua obra em duas etapas, tomando como marco divisório a doença que acometeu o artista.

⁴⁸Publicado originalmente em *O jornal* de 24 de junho de 1929 (edição especial dedicada a Minas Gerais), o texto só foi recolhido em livro em 1935, em volume intitulado *O aleijadinho e Alvares de Azevedo*. A edição com a qual trabalhamos é a dos *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, pp. 11 – 42, donde extraímos todas as citações a seguir).

“O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã de Ouro Preto e São João D’El-Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento muito mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo.” (p. 36)

Do ponto de vista dos materiais empregados, à fase sã corresponde a pedra-sabão; enquanto à doente corresponde a madeira. Interessa-nos para a compreensão de “Ouro Preto” apenas a fase inicial. A fim de reivindicar a autoria do Aleijadinho em relação aos “pórticos das Mercês de Cima e da São Bom Jesus de Matosinhos, ambos em Ouro Preto”, Mário de Andrade faz uma afirmação que se coaduna perfeitamente com a idéia do eu lírico do poema de Bandeira, para quem o arquiteto era capaz de lavrar a pedra-sabão como renda. Diz o poeta de *Paulicéia desvairada*:

“Há um argumento muito forte, me parece, em favor da autoria de Antonio Francisco Lisboa pra esses pórticos: ele é o único escultor do tempo, capaz de trabalhar a pedra-sabão com a firmeza que esses trabalhos apresentam.” (p. 33)

E, noutra passagem, Mário sublinha o fato de a obra do Aleijadinho surgir no momento em que o ouro de Vila Rica já escasseava.

“Em Minas, o ouro já quasi que ocupava apenas os faiscadores. O próprio distrito diamantino desfalecia, depois de ter abarrotado a Europa. Fulgor legítimo fora o dos três primeiros quartos do século, com as maluquices esplendorosas dos contratadores, com o naviozinho da Chica da Silva, com o Triunfo Eucarístico de 1733, e com as matrizes das comarcas, feiosas na arquitetura, empetecadas de talha doirada e bonitas no interior sem harmonia. Toda essa brilhação correspondeu a um bem-estar econômico incontestável. E até social, se poderá dizer. O episódio dos Emboabas solidificara bem a prepotência portuguesa, e abatera nos paulistas a pretensão de mando. *Mas no momento em que o Aleijadinho, ali pelos trinta anos de vida ou talvez mais, impôs o gênio dele, Minas decaía como quem despenca.*” (p. 19, grifos nossos)

Ora, ao contrapor à decadência do ouro (riqueza efêmera) a ascensão da arte de Antonio Francisco Lisboa (riqueza perene), Mário de Andrade desenvolve, nos planos

ensaístico e histórico, a mesma dialética de ruína econômica e permanência artística desenvolvida, conforme se procurou demonstrar na análise do poema, por Manuel Bandeira na estruturação de seu soneto, onde, repitamos, ao estado de decadência de Ouro Preto descrito inicialmente se contrapõe, como valor imperecível, a arte do Aleijadinho, no segundo terceto. Assim, tanto o crítico quanto o poeta demonstram consciência de que a noite (palavra tão forte na poesia bandeiriana⁴⁹) que, no poema, cai sobre a cidade como metáfora da mais absoluta destruição, é derrotada (para empregarmos uma belíssima expressão de Mário) pelo “verdadeiro aborto luminoso” que é a obra do Aleijadinho⁵⁰.

Para encerrarmos evocando uma bela imagem de outro poema da *Lira dos cinqüent’anos*, talvez possamos dizer que, em meio a mais espessa treva da ruína e da decadência, Ouro Preto recebe a luz do trabalho do Aleijadinho

– Como o céu escuro recebe a companhia das primeiras estrelas.

⁴⁹Leiam-se, nesse sentido, poemas justamente célebres como “Consoada” e “Noturno do Morro do Encanto”, ambos de *Opus 10*.

⁵⁰A expressão se encontra à página 41, no fecho do ensaio aqui abordado.

O menino que não quer morrer

“[As crianças] *São* o que nós *fomos*; são o que *devemos vir a ser* de novo. Fomos natureza como elas, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão da nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enchem-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude no Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção”.

Friedrich Schiller, *Poesia ingênua e sentimental*.

“- Você tem saudade do seu tempo de menino, Riobaldo?” – ele me perguntou, quando eu estava explicando o que era o meu sentir. Nem não. Tinha saudade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível”.

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*.

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.¹

1 – Impressões iniciais

Convém, como sempre ao nos aproximarmos de um poema, começar por uma descrição de seus elementos formais perceptíveis de imediato. Isso talvez nos auxilie futuramente, nas etapas da análise e da interpretação.

¹ *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, pp. 179 – 180). Vale lembrar, de passagem, que a “Velha chácara” aludida no título tem como referente empírico, segundo o biógrafo Francisco de Assis Barbosa, uma chácara no Rio de Janeiro onde Bandeira, de fato, viveu algum tempo, quando menino. Ela voltará a ser mencionada em “Infância” (*Belo belo*): “E a chácara da Gávea?” Cf. Barbosa, F. de Assis. “Milagre de uma vida”, em: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, volume I, p. xlv).

Desde o início, o texto chama a atenção pela regularidade e a simplicidade. Trata-se de um poema composto de doze redondilhas maiores, com esquema rímico regular (rimas cruzadas: abab), tendo, nas duas primeiras estâncias, estrofação também regular (duas quadras).

Os quatro últimos versos rompem, ao menos parcialmente, com a simetria da composição, pois, embora se estruturam no nível sonoro – em função da rima – como uma quadra semelhante às anteriores, dispõem-se graficamente, em duas estâncias, como um terceto e um monóstico. Sendo a forma “conteúdo sedimentado” (Adorno), é lícito supor que o isolamento gráfico do último verso – bem como seu realce rítmico e discursivo pelo travessão com o qual se abre – tenha valor semântico, consolidando aquele conluio entre som e sentido responsável, segundo Valéry, pelo encanto poético². De alguma forma, o fecho do poema parece, conforme indica a adversativa (“Mas”), contraposto a tudo que o precede. A tal oposição formal correspondem, se nossas impressões estiverem corretas, alguns pares antitéticos, do ponto de vista semântico: infância x morte; presente x passado; usura x permanência – na verdade, variações de um mesmo movimento: o anseio de, através da linguagem poética, reatualizar a infância que o sujeito adulto, via memória, deseja salvar do naufrágio inexorável dos anos (para evocar uma imagem de “O martelo”), representado objetivamente pela ruína da antiga residência. Assim, talvez possamos repetir, sobre “Velha chácara”, algumas palavras ditas por Davi Arrigucci Jr. acerca de “Profundamente”, outro poema onde a dimensão memorialística liga-se ao tema da meninice, pois aqui como lá:

“O foco da compreensão não se centra sobre o resgate de um passado morto, cujo significado, idealizado pelo poeta a partir de seu presente, ele queira porventura recuperar, mas sobre o modo como o

² Eliot, em ensaio acerca da influência de Poe sobre Baudelaire, Mallarmé e o próprio Valéry (“De Poe a Valéry”), opina na mesma direção: “A poesia, de diferentes espécies, pode dizer-se que oscila entre aquela em que a atenção do leitor se dirige primariamente para o som e aquela em que se dirige primariamente para o sentido. Com a primeira espécie, o sentido pode apreender-se quase inconscientemente; com a última espécie – nestes dois extremos – é o som de cuja ação sobre nós estamos conscientes. Todavia, em cada tipo, som e sentido devem cooperar; até no poema mais puramente dominado pela encantação, não se pode ignorar com impunidade o significado das palavras que os dicionários registram”. Cf. Eliot, T.S. *Ensaio escolhidos* – seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos (Lisboa, Cotovia, 1992, p. 152).

passado, para ele, não deixou de atuar, inserindo-se no presente como lembrança [...], capaz de, atualizando-se, tornar-se uma forma de percepção do mundo”³

Nesse sentido, qualquer abordagem ensaística da lírica de infância de Manuel Bandeira, tal como essa se configura, sobretudo, a partir da maturidade artística do autor, consolidada, no decorrer dos anos 20, com os poemas de *Libertinagem* (onde, não por acaso, além de “Profundamente”, encontra-se a célebre “Evocação do Recife”, outra obra-prima construída a partir das recordações felizes da “idade de ouro”⁴), deve voltar-se para a tentativa de compreender como se dá, no interior da forma poética, esse processo de recuperação do passado que, ao atuar sobre o presente, provoca a identificação dos pontos de vista do adulto e da criança, tornando-se “uma [nova] forma de percepção do mundo”. É que no momento epifânico do *alumbramento* – no súbito instante onde a inspiração se concretiza no objeto lingüístico que é o poema – o olhar do adulto que, a partir da recordação, concebe o texto, funde-se ao do menino ao qual os versos, de algum modo, dão voz. O próprio Bandeira, em trecho revelador de sua prosa, parece apontar nessa direção, ao observar: “o poeta é o homem que vê o mundo com olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as percebe em sua perene virgindade”⁵. A tentativa de descrever a maneira como se desenvolve (para empregar

³ Cf. Arriguicci Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (São Paulo, Companhia das letras, 2004, p. 204). A passagem encontra-se no ensaio “A festa interrompida”, onde, a partir da leitura de “Profundamente”, o crítico demonstra como a poesia de Manuel Bandeira é capaz de mesclar elementos bastante íntimos (no caso, desentranhados das lembranças de vida do poeta), a questões relativas ao processo de modernização do Brasil, tudo isso articulado, naquele momento de maior adesão ao Modernismo representado por *Libertinagem*, ao programa estético modernista, sem prejuízo da maneira muito característica de compor do autor. Convém destacar, ainda, que, assim como em “Velha Chácara”, em “Profundamente” as reminiscências infantis se mesclam ao tema da morte (outra obsessão bandeiriana), relação estabelecida, sobretudo, como demonstra o ensaísta naquela que talvez seja a passagem mais conhecida de seu estudo, pela utilização moderna de uma tópica secular: o *ubi sunt?* (*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*: onde estão os que habitaram o mundo antes de nós?).

⁴ Otto Maria Carpeaux certamente concordava com a avaliação de obra-prima quanto à “Evocação do Recife”, pois em sua *História da literatura ocidental* o crítico e historiador literário, ao destacar “a profunda emoção que a poesia intimista de Bandeira irradia”, afirma de modo categórico que “Evocação do Recife” e “Momento num café” – por ele analisado em outro escrito – “são as duas poesias decisivas do modernismo brasileiro”. A importância dada pelo ensaísta à obra de Manuel Bandeira é tão grande que ele, ao encerrar seu breve comentário, ainda registra que foi o autor de *Lira dos cinqüent’anos* quem “criou, entre todos [os nossos modernistas], um número maior de poemas permanentes”. Cf. *História da literatura ocidental* (São Paulo, Leya, 2011, volume 4, p. 2567).

⁵ Cf. “Poesia concreta” (*Poesia e prosa*, volume II, p. 510). Essas palavras de Bandeira trazem à memória versos de Oswald de Andrade, que relata em “3 de maio” (*Pau-Brasil*): “Aprendi com meu filho de dez anos\ Que a poesia é a descoberta\ Das coisas que eu nunca vi”.

conceitos estudados por Alfredo Bosi⁶), em *tom* memorialístico, essa fusão de *perspectivas* (do homem e do menino que nele “ainda existe”), cujo resultado é, como está dito na “Evocação do Recife”, uma infância onde “tudo ali parecia impregnado de eternidade”, torna-se o eixo da leitura crítica de “Velha chácara”.

A única maneira de realizar o trabalho ao qual nos dispomos é proceder à análise cerrada do texto poético, buscando, por meio do estudo de recursos lingüísticos concretos (léxico, sintaxe, pontuação, imagens, ritmo, etc.), descrever, em meio à organização do discurso, a lógica que confere ao poema a unidade que deve resultar de toda obra, quando vista em conjunto – unidade responsável pelo efeito de “perene virgindade” dessa poesia. Por outras palavras: apenas o estudo analítico poderá, se bem realizado, ajudar-nos a entender por que uma composição ostensivamente simples e direta (sem nenhuma grande inversão sintática, nenhum vocábulo obscuro, nenhuma imagem hermética), baseada em acontecimentos *a priori* tão pessoais, pôde tomar, mediante determinada intenção construtiva, uma forma estética eficaz, de validade universal. Encarado desse ângulo, o ensaio é uma reflexão acerca do método pelo qual o poeta logra (como dizem Gilda e Antonio Candido) “legitimar a sua matéria” íntima, transformando-a em “fatos poeticamente expressivos”⁷. Todavia, antes de entrarmos de chofre na leitura do objeto em

⁶ Em um de seus “Exercícios de teoria”, no fecho de *Céu inferno*, Alfredo Bosi reflete, a certa altura, sobre a importância dos conceitos de “perspectiva e tom” na prática da interpretação literária. Começa por observar que “perspectiva e tom são os conceitos mediadores dessa mediação por excelência que é a tarefa do intérprete”, pois são eles que “unificam a leitura de modo compreensível”. Em seguida, define cada um dos conceitos em questão: enquanto “a perspectiva [...] nos dá o inteligível cultural da mensagem artística” (o seu valor histórico e social), “o termo tom [...] designa em literatura as modalidades afetivas da expressão” (a dimensão subjetiva da linguagem). Por isso, diz o ensaísta, “se o leitor conseguir dar, em voz alta, o tom justo ao poema, ele já terá feito uma boa interpretação, isto é, uma leitura ‘afinada’ com o espírito do texto” (no mesmo sentido, talvez possamos acrescentar, sendo a música arte tão próxima da poesia, de quando dizemos que um músico vai interpretar Bach, Mozart, Chopin, etc.: na verdade, o que os intérpretes fazem é *apenas* executar, de “maneira ‘afinada’ com o espírito” da obra do compositor escolhido, as peças selecionadas no programa). Concluindo, Bosi sintetiza o modo como esses dois conceitos fundamentais se relacionam no cerne da mensagem: “Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar”. Cf. Bosi, Alfredo. “A interpretação da obra literária”, em seu *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica* (São Paulo, Duas Cidades, 2003, pp. 461 – 477. Ver, sobretudo, pp. 467 – 469).

⁷ Dizem os críticos citados, em sua “Introdução” à *Estrela da vida inteira*: “Poucos poetas terão sabido, como ele, aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que, entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos. O seu feitiço consiste, sob este ponto de vista, em legitimar a sua matéria –, que são as casas onde morou, o seu quarto, os seus pais, os seus avós, a sua ama, a conversa com os amigos, o café que prepara, os namorados na esquina, o infeliz que passa na rua, a convivência com a morte, o jogo ondulante do amor”. Cf. *Estrela da vida inteira*, edição citada, p. liii.

foco, precisamos tecer alguns comentários a respeito do *topos* bandeiriano da infância, central para a constituição do universo lírico do autor de *Lira dos cinquent'anos*.

2 – O menino é pai do poeta

“Em Bandeira, é na criança que habita o segredo do poeta”.

Yudith Rosenbaum

1.

Desde a “Epígrafe” de *A cinza das horas* (1917) – portanto, ocupando a posição simbolicamente importante de abertura da obra poética – a meninice surge com frequência na poesia de Manuel Bandeira, quase sempre como lugar maravilhoso, aparentemente perdido para sempre (para falar com palavras machadianas) em tempos “idos e vividos” (“Lá vão os dias da minha infância\ - Imagens rotas que se desmancham”⁸), mas que o eu lírico busca incessantemente recuperar, pois “só o passado verdadeiramente nos pertence”⁹. Decerto, os acontecimentos biográficos terão, ao menos em alguma medida, pesado nessa valorização do universo infantil: acometido, na adolescência, pela tuberculose que lhe obrigaria, durante décadas, a uma existência regrada de convalescente, os primeiros anos de vida tornaram-se, aos olhos do poeta, o único momento onde pôde viver com liberdade, quando a ação podia acompanhar a imaginação fértil do menino saudável. Podemos assistir ao duro embate entre o “mau destino” e a “infância querida que os anos não trazem mais” (Casimiro de Abreu) no mencionado poema de abertura do livro de estréia:

Epígrafe

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,

⁸ Cf. “Ruço” (*A cinza das horas*).

⁹ Cf. “Presente, passado e futuro” (*Estrela da tarde*).

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...¹⁰

Provavelmente escrita, conforme se deduz pelo título, para figurar no pórtico de *A cinza das horas* (cujo tom melancólico, já presente nas palavras escolhidas para nomear a coletânea, o poema sintetiza exemplarmente), esta “Epígrafe” parece conter, a um só tempo, a história da vida e da obra de seu autor: composto, a exemplo de “Velha chácara”, em versos de sete sílabas (“metro da preferência popular”, conforme anota o próprio Manuel Bandeira, contrapondo-se ao peso da formação parnasiana e simbolista que, no entanto, marca o livro¹¹) e com palavras de todo dia, dispostas numa sintaxe que, embora cultivada, não deixa de ser simples, o texto já permite antever a naturalidade expressiva que marcará os versos do Bandeira moderno. Sob o ângulo biográfico, com a mesma força destrutiva com a qual, em poema muito superior e posterior, “um dia um tufão furibundo” irá derrubar “O cacto” – alegoria da resistência ativa diante das dificuldades – aqui, “o mau gênio da vida”, com violência incrível (vejam-se os verbos do nono verso, cujo sentido é potenciado pelo acúmulo de dentais, bilabiais e alveolares: “**turbou, partiu, abateu**”¹²) irá

¹⁰ Sobre esse poema, vale mencionar dois estudos: Coelho, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista* – prefácio de Gilberto Freyre (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1982. Conferir, em especial, as páginas 13 – 16, onde, além de apontar referências textuais mais nítidas – como aquela ao título do *Só!*, de Antonio Nobre – o crítico propõe uma aproximação interessante entre a “Epígrafe” e o famoso soneto “El Desdichado”, de G. de Nerval). Ver também: Moura, M. M. *Manuel Bandeira* (São Paulo, Publifolha, 2000, pp. 23 – 29 – daí colhemos sugestões para o que se vai ler a seguir).

¹¹ Ler o estudo sobre “A versificação em língua portuguesa”, recolhido em: Bandeira, Manuel. *Seleção de prosa* – organização e prefácio de J. C. Guimarães (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, pp. 533 – 557; citação à página 540).

¹² Não obstante as disparidades de qualidade estética, os dois poemas guardam de fato algumas semelhanças, sobretudo nos aspectos rítmicos e imagéticos, como se pode ver pela aproximação das passagens dedicadas a forças destrutivas: “Veio o mau gênio da vida,\Rompeu em meu coração,\Levou tudo de vencida,\Rugiu como um furação,\Turbou, partiu, abateu,\Queimou sem razão nem dó – ” (“Epígrafe”). “Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.\O cacto tombou atravessado na rua,\Quebrou os beirais do casario fronteiro,\Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,\Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:” (“O cacto”). Se lembrarmos, ainda, que ambos os textos se fecham por versos lapidares (espécies de súmulas poéticas), isolados graficamente das estrofes anteriores (procedimento recorrente em Bandeira, a ser comentado na análise de “Velha chácara”) e destacados por

incutir no eu lírico, outrora menino, “como os demais, feliz” (o mundo infantil idealizado como algo universalmente belo), aquele “gosto cabotino da tristeza” (visível na repetição expressiva do estado solitário: “só”\ “Só!”), marca profunda da poesia bandeiriana inicial. Diante do impacto feroz do “mau destino”, só restará ao sujeito a “pouca cinza fria” (também expressivamente repetida nos dois últimos versos) a que foram reduzidas suas experiências: essas sobras, no entanto, que o eu vai “recolhendo triste” (para empregar termos de “Peregrinação”, outro poema sobre a infância, enfeixado na *Lira dos cinqüent’anos*), serão material gerador de arte – tanto dos poemas d’ *A cinza das horas* quanto, de modo mais amplo, de toda a *Estrela da vida inteira*, demonstrando que, efetivamente, o nosso “poeta menor” era capaz de sacar o metal nobre e raro da poesia de suas “grandes tristezas e pequenas alegrias”, recolhidas e recompostas – como “aqueles tristes fragmentos” do “gessozinho comercial”, n’ *O ritmo dissoluto* – a partir de uma ética e uma poética marcadas pela simplicidade e o despojamento como valores de base.¹³

No tocante ao tema em estudo, é necessário compreender o tratamento estético conferido, em cada caso, às lembranças infantis – cinza fria do tempo que o poeta reacende ao lidar com os “pequeninhas nada” da construção literária. É imprescindível notar, ainda, o caráter paradoxal da infância na lírica de Bandeira. Ela é marcada por uma alternância entre ausência e presença, tal como uma fotografia, que traz a imagem de algo ou alguém distante, mas traz junto a lembrança da falta. Se examinarmos detidamente a questão, veremos que a meninice perdida só pode ser reavivada pela linguagem poética, a qual, por seu turno, depende da ausência dela (matéria sobre a qual vai trabalhar o poeta) para se configurar esteticamente. Daí, por exemplo, a reivindicação, em “Recife” (*Estrela da Tarde*) – onde o sujeito, através de uma retomada tardia da “Evocação”, estabelece diálogo direto com a cidade natal – de uma localidade que se tivesse resguardado do tempo, preservando-se tal qual “eras na minha infância”:

travessões, veremos o quanto dois poemas tão afastados no tempo e, até por isso, representativos de projetos estéticos também muito diversos (um contendo fortes marcas simbolistas, o outro representativo das principais características do Modernismo), trazem, no entanto, a mesma marca de “fábrica altamente engenhosa” (Drummond) que torna tão pessoal e inconfundível o estilo de Manuel Bandeira.

¹³Sobre isso, veja-se, por exemplo, este fragmento da crônica “Correio da espada”: “No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor, que há uns cinqüenta anos não faz senão esperar a morte, cantando as grandes tristezas e as pequenas alegrias que a vida lhe tem proporcionado”. Cf. *Andorinha, andorinha* – seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade (Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 17).

“Há que tempo não te vejo!

Mas não houve dia em que não te sentisse dentro de mim:
Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne,
Recife.

Não como és hoje,
Mas como eras na minha infância,
Quando as crianças brincavam no meio da rua
(Não havia ainda automóveis)
E os adultos conversavam de cadeira nas calçadas
(Continuavas província,
Recife).

Eras um Recife sem arranha-céus, sem comunistas,
Sem Arrais, e com arroz,
De água e sal,
Recife.”

Mesmo desejo já manifestado em “Minha Terra” (*Belo belo*), forte invectiva contra a modernização urbana do Recife:

“Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma bonita cidade.

Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!”¹⁴

Em ambos os casos (como em “Velha chácara”) foi preciso que o espaço no qual o menino viveu (símbolo de suas memórias mais recuadas) se modificasse para, a partir da experiência das alterações provocadas pela ação dos anos, a inspiração poética pudesse refazer em palavras o ambiente de outrora. Os versos resultam, assim, como sugerimos, de um paradoxo: se o desejo, expresso nos poemas, de permanência inalterada das coisas tivesse se processado, as composições não existiriam. Isso demonstra que a obra do nosso

¹⁴ Poemas como esses nos remetem de imediato ao relato do poeta em “Recife” (*Crônicas da província do Brasil*): “Este mês que acabo de passar no Recife me repôs inteiramente no amor da minha cidade. Há dois anos atrás, quando a revi depois de longa ausência, desconheci-a quase, tão mudada a encontrei. E sem discutir se essa mudança foi para melhor ou para pior, tive um choque, uma sensação desagradável, não sei que despeito ou mágoa. Queria encontrá-la como a deixei menino. Egoisticamente, queria a mesma cidade da minha infância”. (*Poesia e prosa*, volume II, p. 169).

autor é, efetivamente, “uma poesia da ausência”, consolidada por uma elaboração positiva das perdas.¹⁵

Se for verdade (como quer Walter Benjamin) que todo “acontecimento lembrado é sem limites”, pois se torna “uma chave para tudo o que veio antes e depois” na vida daquele que exerce “o trabalho de Penélope da reminiscência”¹⁶, então poderemos compreender porque o regresso ao momento auroral da existência está atrelado, para Manuel Bandeira, biográfica e metaforicamente, à descoberta de um novo mundo (“outra civilização”), a maravilhosa Pasárgada, onde é possível realizar todas as atividades inacessíveis ao sujeito na terra dos homens, superando, pela sublimação artística, o “pungente sentimento de frustração”, que Gilda e Antonio Candido definem como “um de seus temas obsessivos”¹⁷:

“E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!”

(“Vou-me embora pra Pasárgada”, *Libertinagem*)

Assim, como observou Sérgio Buarque de Holanda, na forma de uma verdadeira “evasão para o mundo”¹⁸, o eu realiza, no plano da imaginação, as brincadeiras inocentes que compõem o dia a dia de um menino sadio. Mas, nessa poesia, a importância conferida ao universo infantil é tão grande que não apenas os pequenos divertimentos diários estão ao alcance das crianças, senão também os segredos das alturas, pois para elas o simples desejo de tocar o céu já o coloca ao alcance de suas mãos:

Céu

A criança olha
Para o céu azul.
Levanta a mãozinha,
Quer tocar o céu.

¹⁵ Cf. Rosenbaum, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência* (São Paulo, Edusp, 2002).

¹⁶ Ler o ensaio de Benjamin sobre “A imagem de Proust”, em seu: *Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas I)* – tradução de S. P. Rouanet (São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 36 – 49; citações à página 37).

¹⁷ Ver a citada “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, p. lxiii.

¹⁸ Cf. Holanda, S. B. de. “Trajetória de uma poesia”, em: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa* (edição citada, volume I, pp. xv – xxx; citação à página xxiv).

Não sente a criança
Que o céu é ilusão:
Crê que o não alcança,
Quando o tem na mão.

(*Belo belo*)¹⁹

Captar a beleza poética tanto no espaço baixo do humilde cotidiano, quanto nas alturas metafísicas do céu, para revelá-las a nós, é uma capacidade infantil, mas é também o ofício do poeta, pois “a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos”, e a sua obra, muitas vezes, poderá fundir esses planos e, numa lição de poética, nos arremessar violentamente em direção ao “ar puro lavado pela chuva”, para, em seguida, puxar-nos com idêntica velocidade e nos mostrar que ele já estava “refletido na poça de lama do pátio”, de onde o poeta o mimetizou (na acepção aristotélica do termo), através de uma transposição direta da realidade²⁰:

A realidade e a imagem

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.

(*Belo belo*)

¹⁹ Dada a sua centralidade, a tópica da infância, naturalmente, será trabalhada, em outros poemas, de maneiras não comentadas aqui. Dois exemplos de tratamento estético diverso das reminiscências da meninice – já abordadas em estudos importantes da fortuna crítica – são a utilização da “fala mesma da criança” na estruturação do discurso lírico e, noutra direção, a escrita de “poemas em que Bandeira compartilha liricamente dos acontecimentos plasmados”. Sobre os textos do primeiro grupo, escreve Yudith Rosenbaum: “É preciso registrar que não apenas nos poemas que tematizam mais diretamente a ‘idade de ouro’ os espaços e temas infantis têm seu lugar. A modalidade mesma do pensar e sentir da criança está presente numa série de poemas que recriam a vivência infantil, seja no jogo musical puro ou na incorporação do folclore lúdico, seja no aproveitamento das cantigas de roda: ‘Bão Balalão’ (*Lira dos cinqüent’anos*), ‘Boca de forno’ (*Estrela da manhã*), ‘O anel de vidro’ (*A cinza das horas*) e outros. Nesses textos, a infância aparece na fala mesma da criança, fazendo soar pela voz lírica um eu infantil.” (Conferir o citado estudo dessa autora, p. 53). Quanto aos poemas compostos com base no segundo procedimento mencionado, o ensaísta Marcus Vinicius Mazzari, ao estudar, em texto recentemente publicado em livro, a representação do trabalho infantil em poemas de *O ritmo dissoluto* (sobretudo em “Na rua do sabão”, que a sua análise, a certa altura, em “um aceno comparativo”, contrasta com alguns poemas de Brecht), observa: “Sabemos, contudo, que a figuração da infância na obra de Manuel Bandeira não se deu apenas mediante o ato de *recordar* a própria experiência individual. Pois ainda antes da ‘Evocação do Recife’ ou do ‘Profundamente’ vieram poemas que se assentam na observação do mundo da infância, melhor dizendo: poemas em que Bandeira, mais ainda do que observar, compartilha liricamente dos acontecimentos plasmados. Expressivo momento dessa atitude encontra-se no livro *O ritmo dissoluto*, precisamente nos poemas ‘Meninos carvoeiros’, ‘Na rua do sabão’ e ainda ‘Balõezinhos’.” Ver, do crítico citado, “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira”, em seus: *Labirintos da aprendizagem: pacto faústico, romance de formação e outros temas de literatura comparada* (São Paulo, Duas Cidades, 2010, pp. 199 – 227; citação à página 204).

²⁰ Veja-se, nesse sentido, o ensaio “Poesia e verso”, na citada edição da *Poesia e prosa* (volume I, p. 1273).

2.

Se passarmos da prática efetiva do fazer poético, às reflexões teóricas do autor acerca de seu ofício, veremos que, na abertura do *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira vincula o “conteúdo inesgotável de emoção” dos primeiros anos de vida (o qual só raramente encontra correlato na vida adulta), à outra emoção – “a de natureza artística”.

“Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema ‘Infância’: uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Pálace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida, vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos da minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.”²¹

As vivências infantis, nesse caso, assumem papel de agente desencadeador da consciência poética. Portadoras – como a própria poesia – de um mistério que nunca se deixa aclarar de todo (“alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente”), elas irão revelar ao poeta o “segredo” do seu “itinerário em poesia”. Pode-se dizer que as “mais velhas reminiscências” da criança (às vezes obscuras, mas nunca esquecidas) possuem uma aura mítica. O termo “mitologia”, por sinal, é empregado pelo próprio Manuel Bandeira, no final do primeiro capítulo do *Itinerário*, quando reflete sobre a “densidade daquela quadra distante” e decisiva – dos seis aos dez anos – vivida no Recife, “em cotejo” com o “vazio” de sua vida adulta:

“Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho do Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo – construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona Ininha Viegas, a preta

²¹ *Itinerário de Pasárgada*, edição citada, p. 11. Para evitar acúmulo de referências, nas transcrições seguintes apontaremos as páginas donde tiramos os excertos entre parênteses.

Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica dos personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Troada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante”. (pp. 14 – 15)

Efetivamente, será nesse período que a imaginação criadora do escritor recolherá, junto às “impressões poéticas da primeira infância”, o repertório de imagens disseminado, ao longo de décadas, por toda a obra. Exemplo:

“Procuo me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplício olha pro ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*. Sobretudo este último teve influência muito forte em mim; por ele adquiri a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se prenunciava”. (pp. 13 – 14)²²

E assim, pessoas, lugares, imagens, livros e certamente muitas outras coisas (brincadeiras paternas, contos da carochinha, cantigas de roda, expressões populares, etc.), portadoras de “uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana”, vivenciadas pelo menino, vão se sedimentando lentamente como um fruto da experiência – dele o poeta irá, através do aproveitamento que a linguagem faz do passado, desentranhar o poético e comunicá-lo ao leitor com a naturalidade de sua “modesta grandeza” (Mário de Andrade). Eis a razão de o eu lírico, no fecho de “Infância”, declarar-se, com apenas dez anos de idade, conhecedor da “vida em suas verdades essenciais” e, portanto, apto para a criação literária:

“Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia.”

²² Para se ter uma idéia do aproveitamento que a memória poética faz das vivências da meninice, compare-se o trecho transcrito a estes versos de “Ruço” (*A cinza das horas*): “As histórias que faziam sonhar; E os livros: *Simplício olha pra o ar*, *João Felpudo*, *Viagem à roda do mundo*, *Numa casquinha de noz*”. Ou ao poema “Cabedelo”, de *Libertinagem*: “*Viagem à roda do mundo*, *Numa casquinha de noz*: Estive em Cabedelo. O macaco me ofereceu cocos. Ó maninha, ó maninha, Tu não estavas comigo!... – Estavas?...”

3.

Tendo demonstrado a importância da tópica infantil, é preciso sair das considerações de caráter geral e examinar como esse tema, ligado à própria concepção bandeiriana de poesia, é trabalhado em “Velha chácara”.

Uma boa ponte entre o conjunto da obra e o nosso poema é a crônica “Variações sobre o passado” (*Flauta de papel*), na qual, ao comentar sua “sensação de velhice”, Manuel Bandeira toma uma atividade pueril como ponto de partida para demonstrar a mescla de tempos que caracteriza sua concepção de mundo.

“Sim, estou velho, mas na minha sensação de velhice não entra absolutamente o peso morto do passado. Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir em mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos das crianças.”²³

Aqui fica patente como o tempo é espacializado, numa operação **semelhante à** que se percebe em poemas como “Infância”. Na verdade, o passado é colocado diante do leitor através da montagem de uma cena, plasticamente (“paisagem sem linhas de fuga”). É nítida a indiferenciação entre o passado próximo e o distante (“todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano”), ambos tratados como algo atuante sobre o sujeito (“o passado continua a existir em mim como um presente”). A analogia com os desenhos infantis se faz, justamente, pela ausência de perspectivas deles.

Ao avaliar a “sensação de velhice” do poeta a partir de uma atividade lúdica como o ato de desenhar, essa crônica mostra que de fato, como defende Alfredo Bosi, “a poesia resiste aferrando-se à matéria viva do passado”²⁴, e nos coloca diante da tarefa de analisar a organização lingüística do poema em estudo.

²³Cf. *Poesia e Prosa*, volume II, p. 294.

²⁴Cf. *O ser e o tempo da poesia* (São Paulo, Cultrix, 1977, p. 146).

3 – Análise

1.

“Velha chácara” é, conforme se pode deduzir pelo que ficou dito, mais um poema que Manuel Bandeira vincula ostensivamente a acontecimentos pessoais – no caso, a lembranças de seus primeiros anos de vida. Por isso, pode ser lido como uma tentativa de reintegrar o passado, tempo que o sujeito preserva “íntacto, suspenso” na memória.

Visto em sua totalidade, o poema parece conter, de maneira condensada, a história da lenta e progressiva ruína de um *habitat* feliz da meninice, donde o tom melancólico que logo se impõe. Nesse sentido, a economia do texto é reveladora: onze dos doze versos são dedicados à degradação do espaço (e à morte das pessoas que nele viveram, como se vê na segunda estrofe), reforçada, no plano lexical, pelo emprego de palavras que conotam grande negatividade (tomemos como exemplo os verbos, predominantemente no passado e de valor destrutivo: “era”, “não acho”, “esqueci”, “passou”, “levou”, “não existe mais”, etc.). Tudo isso reforçado pelo emprego expressivo da pontuação, com destaque para as reticências, utilizadas, entre outras coisas, para mimetizar a passagem do tempo e o caráter de reminiscência da voz lírica.

A simples leitura dos primeiros versos já basta para inserir o leitor no universo de transformações dessa *recherche du temps perdu* bandeiriana. De volta a um espaço antes tão familiar, o poeta, numa tentativa de reviver suas experiências, procura pela antiga moradia, tendo baldados todos os esforços:

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

Convém notar que, ao descrever – através daquela relação intercambiante entre passado e presente: “O passado continua a existir em mim como um presente” – o ambiente tal qual era (“A casa era por aqui...”), o eu lírico, por antítese, apresenta-nos as suas alterações (“Onde? Procuro-a e não acho”), tornando a casa, digamos assim, uma ausente que se faz presente via linguagem.

O que está em jogo, desde o início, é o tema clássico da evanescência das coisas. O produto do trabalho humano (a casa) foi devastado pela ação corrosiva do tempo e apenas a

natureza (o riacho, mencionado a seguir) se mantém intacta. É dela que se deve desentranhar “o conteúdo inesgotável de emoção”, encerrado na memória.

Sérgio Buarque de Holanda, ao comentar a “transfiguração”, operada na trajetória poética de Manuel Bandeira, “dos acidentes do mundo visível nas imagens da vida íntima e pessoal” do poeta, lembra que, em alguns casos, “a imagem do movimento e queda d’água, que sobrevive longamente à fase inicial” da obra, pode representar “claramente a própria transitoriedade e a fugacidade da existência”²⁵. De fato, a ligação entre o passar dos anos e a imagem aquática se faz sentir em diversos poemas, entre os quais “Estrada” (*O ritmo dissoluto*) é exemplo típico:

“Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,
Que a vida passa! Que a vida passa!
E que a mocidade vai acabar.”

A mesma relação, estabelecida “pela voz dos símbolos”, verifica-se no “Noturno da Mozela”, também da coletânea de 1924:

“Se fosse só o silêncio!
Mas esta queda d’água que não pára! que não pára!
Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade?...
A minha vida foge, foge – e sinto que foge inutilmente”

No caso específico do poema em foco, a água também se faz presente, com seu denso conteúdo metafórico, pelo som, pois o que temos é uma “voz” (expressivamente repetida e, as duas vezes, fortemente acentuada):

Ouçõ uma **voz** que esqueci:
É a **voz** deste mesmo riacho

Sendo o segundo desses versos uma explicação do primeiro (conforme indicam os dois pontos depois de “esqueci”), a voz que desperta a lembrança ressurgue em eco, imitando o fluxo aquático. Perceba-se: no ambiente alterado, o riacho (metonimicamente representado pela sua manifestação audível) se mantém o mesmo. Por isso, o eu lírico

²⁵ Cf. “Trajetória de uma poesia”, pp. xix-xx.

busca, na resistência cíclica das águas, uma ponte entre outrora e hoje: uma maneira de restabelecer contato com a infância perdida. Do ponto de vista da materialidade da linguagem, essa busca se manifesta concretamente através do emprego expressivo da rima entre o “acho” do segundo verso e o “riacho” do quarto: a perda da casa, narrada na abertura (“procuro-a e não acho...”), ameaçava o poeta com a impossibilidade de resgatar as memórias da infância, risco combatido pela voz recorrente do riacho (palavra que, não por acaso, contém o verbo “acho”), a qual vale como índice vivo do passado²⁶.

De maneira proustiana, o ritmo das águas desencadeia reminiscências de “mais de cinqüenta anos” (alusão velada ao título do livro onde o poema foi publicado?):

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

Colocada no cerne da composição – espécie de eixo simétrico sobre o qual gira o discurso – esta estância apresenta grande regularidade: depois de um verso exclamativo – marca estilística de tomada de consciência – vem um verso parentético, de denso conteúdo reflexivo acerca do longo hiato temporal decorrido entre a infância passada ali e o retorno narrado. Intervalo perceptível pelo acúmulo de advérbios (“quanto”; “mais”; “tantos”) e potencializado sonoramente pela aliteração de nasais²⁷:

Ah quaNto teMpo passou!
(ForaM Mais de ciNqüeNta aNos.)
TaNtos que a Morte levou!
(E a vida... nos deseNgaNos...)

Com tantos índices ligados à questão do tempo que tudo esgarça, não espanta o fato desses versos mediais conterem vocábulos importantes como “morte” e “vida”, porém não estabelecendo entre eles uma relação de oposição – como em geral ocorre – mas

²⁶ O mesmo recurso rítmico será empregado na estrofe seguinte, na rima entre “anos” (verso 6) e “desenganos” (8).

²⁷ Vale lembrar que as repetições de fonemas (aliterações ou assonâncias) são instrumentos expressivos insuficientes em si, mas quando coadunados com o sentido do discurso, amplificam-no sensivelmente. A esse respeito, consultar: Bosi, Alfredo. “O som no signo”, em seu: *O ser e o tempo da poesia* (edição citada, pp. 37 – 62. Ver, sobretudo, pp. 50 – 51).

transformando a própria existência, com seus “desenganos” onde se perdem muitos, numa forma de finitude, outro disfarce da *Belle Dame sans merci* (“Dama Branca”). Aqui se processa, simultaneamente, o reconhecimento das conseqüências do transcorrer de mais de meio século não só sobre o espaço geográfico, mas sobre as pessoas que fizeram parte da meninice do poeta, as quais, condenadas ao encontro da “indesejada das gentes”, irão, a partir daí, povoar, “com a mesma consistência heróica dos personagens dos poemas homéricos”, a imaginação criadora de Bandeira. Tal postura de resgate da experiência através da linguagem poética é já demonstração de resistência, o que se aclarará com o movimento integrador do final. Antes disso, entretanto, teremos de passar pelo trecho mais dramático de “Velha chácara”.

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

O primeiro desses três versos é sem dúvida, de todo o poema, aquele que melhor permite sentir o desgaste trazido pelos anos. Expressões fortes como “usura” (cujos dois \u\ – que ressoam no \u\ de “tábua” – trazem, com seu fechamento vocálico, uma sensação de terra devastada) e “tábua rasa” fazem o texto atingir o ponto máximo de corrosão do espaço e, por conseguinte, da meninice do eu lírico. Não por acaso, os acentos fortes do ritmo recaem sobre tais vocábulos:

A usúra fez tábua rása

Esse verso é, ainda, particularmente importante pelo fato de, via *enjambement*, (recurso estilístico empregado nas quarenta peças de *Lira dos cinqüent’anos*) se ligar ao seguinte, que prepara o desenlace da composição através da retomada do título:

Da velha chácara triste:

Como se vê, a profunda negatividade leva à antropomorfização da chácara: assentada entre dois adjetivos (o segundo dos quais lhe atribui um sentimento humano), ela

se torna um “correlato objetivo” do estado emocional do sujeito, “triste” por constatar que a “velha” moradia se foi para sempre:

Não existe mais a casa...

Esta frase reticente sintetiza o poema até aqui. Acompanhamos, ao longo do discurso, uma seqüência de perdas. Os anos iam levando consigo tudo aquilo que era necessário conservar: a casa, as pessoas, a infância feliz. E é justamente nesse momento aporético que irá se processar o ato de resistência ativa do poeta, em sua busca de reafirmação pessoal da “idade de ouro”. Vejamos como se dá essa inversão de perspectiva.

2.

Ao operar “O resgate íntimo de Manuel Bandeira”, Alcides Villaça sublinha um traço de estilo importante do nosso poeta. Lembra o crítico que a sùmula da operação lírica bandeiriana

“[...] é freqüentemente obtida num verso final, destacado ou não dos demais, espécie de recolhimento definitivo e depurado da experiência. São exemplos: ‘Murmúrio d’água, és a cantiga de minh’ama’, ‘Não quero mais saber do lirismo que não é libertação!’, ‘Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples’, ‘O bicho, meu Deus, era um homem’. São versos em que o espírito, tendo atravessado o alvoroço da inquietação poética, parece encontrar repouso”.²⁸

Aqui, além de inúmeros exemplos do procedimento em destaque, temos a descrição de um movimento importante: a passagem, no fim do poema, de um estado de intranqüilidade (“o alvoroço da inquietação poética”) para um estado de calma, onde “o espírito parece encontrar repouso”. Movimento semelhante ao da música tonal, cujo desenvolvimento foi assim descrito por Bruno Walter (1876 – 1962), regente alemão para quem a tonalidade era a própria essência da música:

“A dissonância quer chegar à consonância, a dissonância precisa se dissolver. O percurso temporal da música [...] consiste fundamentalmente no seu anseio pela reconciliação, pela pacificação, pela calma

²⁸ Cf. Lopez, T. P. A. (organizadora): *Manuel Bandeira: verso e reverso* (São Paulo, T. A. Queiroz, 1987, p. 32).

harmônica. Essa tendência – o anseio de ir do estado de desassossego harmônico para o estado de calma – é para a música [...] própria de sua índole. Nisso ela é inabalável e comprometida como o são as leis da natureza: a dissonância é algo dependente, que busca sua continuação, impelida e forçada a progredir, ela quer tornar-se consonância e toda música no fim chega à paz definitiva do acorde fundamental”.²⁹

Visto desse ângulo, Manuel Bandeira – sempre tão sensível, como detalharemos ao analisar “O martelo”, às relações entre poesia e música, debatidas com rigor e lucidez no *Itinerário de Pasárgada* – pode ser considerado um poeta tonal. Isso porque, apesar de sua permanente liberdade de pesquisa estética, Bandeira recorre, preferencialmente, a meios tradicionais de composição para estruturar seus poemas. Aliás, quando observamos o conjunto de sua obra, desde as origens parnasianas e simbolistas, somos levados a concluir que um livro como *Lira dos cinqüent’anos*, repleto de versos regulares e formas fixas (até certo ponto equivalentes, na poesia, à tonalidade na música), representa melhor a concepção bandeiriana de lírica do que *Libertinagem*, em que pese a alta qualidade dessa coletânea de adesão ao Modernismo.

No caso específico de “Velha chácara”, o isolamento do verso de fecho reforça as “dissonâncias” entre ele os anteriores, latente já no próprio ato da leitura: depois das reticências ao final da terceira estrofe e do travessão – que faz o sujeito, pela primeira vez, falar em discurso direto, enfaticamente –, há necessidade de uma longa pausa. Além disso, como já observamos, o verso se abre por uma adversativa (“Mas”), realçando sua oposição às perdas narradas desde o começo. No limite, esse “acorde fundamental” é uma tentativa de “romper os ruços definitivos do tempo”, reconstituindo a infância distante. Sob tal aspecto, verifica-se aqui – conforme escreve Marcus Vinicius Mazzari, ao comentar formulações da tópica infantil no livro abordado em nosso estudo –

“[...] a tendência a arrematar o poema com uma espécie de *flash*, de súbita iluminação lírica dos anos de meninice, como se o poeta já maduro ou mesmo envelhecido se descobrisse, em percepção instantânea, como sendo ainda o menino que – como está dito em ‘Versos de Natal’ – ‘todos os anos na véspera de natal\Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta’. São versos da *Lira dos cinqüent’anos*, de onde podemos extrair ainda outras ilustrações para esse procedimento: enquanto o poema ‘Peregrinação’ arredonda-se com a evocação final do ‘– Mim daqueles tempos!’, em ‘Velha chácara’ vemos levantar-se

²⁹ Cf. Walter, Bruno. *A atuação ética e moral da música* – tradução de Karin E. Stasch (Botucatu, Ouvir Ativo, 2004, p. 12). Originalmente, o texto serviu de base a uma palestra, pronunciada em Viena, em 1935.

inesperadamente, no verso de fecho, o único sobrevivente das ruínas do passado: ‘– Mas o menino ainda existe’.”³⁰

Ao término de “Velha chácara”, num ato “de súbita iluminação lírica”, Manuel Bandeira elimina as dissonâncias entre passado e presente, harmonizando-se com o essencial: o menino que sustenta o homem. “Único sobrevivente das ruínas do passado”, este é aquele mesmo menino que, nos “Versos de natal”,

“[...] não quer morrer
Que não morrerá senão comigo”.

O poeta ficava mais jovem à medida que envelhecia: lógica semelhante à da “Canção do vento e da minha vida”, na qual a sucessão de faltas vai tornando a existência, dialeticamente, “Cada vez mais cheia\ De tudo”.

4 – Rápidas aproximações

Há, em *Lira dos cinqüent’anos*, um texto que, tanto pela tópica da meninice quanto por certas imagens (como a do córrego, similar à do riacho) e nuances de construção (como o verso enfático ao final), pode ser aproximado do poema que vimos estudando.

Peregrinação

O córrego é o mesmo.
Mesma aquela árvore,
A casa, o jardim.

Meus passos a esmo
(Os passos e o espírito)
Vão pelo passado,
Aí tão devastado,
Recolhendo triste
Tudo quanto existe
Ainda ali de mim,
– Mim daqueles tempos!

Petrópolis, 12-3-1943³¹

³⁰ Cf. “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira”, citado, pp. 219 – 220. O mesmo procedimento persistirá em coletâneas tardias de Bandeira. São bons exemplos o poema, parcialmente transcrito acima, “Minha terra” (*Belo belo*): “Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!” e a “Elegia de verão” (*Opus 10*): “Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino”.

³¹ Manuel Bandeira relata a Alphonsus de Guimaraens Filho que “Peregrinação” foi escrito, num instante de *alumbramento*, quando o poeta foi “rever um recanto de Petrópolis onde morei com meu pai”. O poema foi

A tristeza está presente nas duas composições (“velha chácara triste”; “recolhendo triste”³²). Mas, em “Peregrinação” (título que aponta para uma tentativa de regresso “sagrado” à infância) ocorre o inverso do poema anterior: o lugar permanece inalterado, ao passo que o menino se fragmenta. Diante da impossibilidade de restaurar o que se foi o adulto é obrigado a recolher, dispersas pelo ambiente, as lembranças do “– Mim daqueles tempos!”.

Na abertura do oitavo soneto de suas *Obras* (1768), Cláudio Manuel da Costa, ao recompor um sítio ditoso do passado, emprega uma série de dêiticos cuja repetição anafórica, reforçada no terceiro e quarto versos por um “mesmo” enfático, lembra o início de “Velha chácara”³³:

Este é o rio, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos,
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos,
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e urna é já funesta.

Oh! quão lembrando estou de haver subido
Aquele monte, e as vezes que, baixando,
Deixei do pranto o vale umedecido!

Tudo me está a memória retratando,
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.³⁴

O espaço imperturbado (“a mesma rústica floresta”) traz a lembrança da “cena alegre” de outrora, mas traz junto a certeza de que aqueles “suavíssimos enredos” não

“rabiscado”, ainda segundo o autor, “num recibo do correio”. Cf. Andrade, Mário de. & Bandeira, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho* (São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 88).

³² A mesma imagem de tristeza aparece, ainda em *Lira dos cinqüent’anos*, no citado “Versos de Natal”: “Mas se fosses mágico, Penetrarias até o fundo desse homem triste”.

³³ E também dois versos da segunda estrofe de “Ouro Preto”: “Esta agência postal era a Casa de Entrada... Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!”

³⁴ Cf. Proença Filho, D. (organizador). *A poesia dos inconfindentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto* (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 54). Convém ler a longa e erudita exegese que deste soneto fez Sérgio Buarque de Holanda, da qual são tributárias as observações tecidas aqui. Vejam-se os seus: *Capítulos de literatura colonial – organização e introdução de Antonio Candido* (São Paulo, Brasiliense, 1991, pp. 293 e ss).

podem ser recuperados. Por isso, o rio, a montanha, os troncos e os penedos (os quais, no momento do regresso, *se manifestam cheios de horror* aos olhos do poeta) agora nada mais são do que o túmulo (“urna funesta”) donde a memória hostil, movida pela saudade,

Vem as mortas espécies despertando.

Construído, como destacou Sérgio Buarque de Holanda, pela junção do verbo *vir* na terceira pessoa e de um particípio presente (“vem despertando”), este belo verso de fecho exprime uma ação ainda em curso,

“Como se a dor da saudade, que desperta as mortas espécies, *viesse* invadindo e empolgando cada vez mais o sujeito dessa dor, [...] até chegar a uma intensidade tal, que não encontraria palavras humanas para manifestá-la” (grifo do autor) ³⁵.

Logo, abertos por uma técnica descritiva semelhante, os poemas de Cláudio e Bandeira se fecham de maneira diametralmente oposta: enquanto, no texto neoclássico, o último verso leva a agonia do eu lírico “a uma intensidade tal, que não encontraria palavras humanas para manifestá-la”, presentificando as “mortas espécies”; na composição moderna, conforme se procurou demonstrar pela análise, o verso derradeiro, ao desentranhar a criança que “ainda existe” no poeta já envelhecido, desloca toda a negatividade do conjunto, trazendo de volta a “cena alegre” da infância. Lido assim, “Velha chácara” é um exemplo paradigmático do poder restaurador da poesia bandeiriana, a qual, como está dito em “O martelo”, quando “as rodas rangem na curva dos trilhos\ inexoravelmente”, logra resgatar do “naufrágio” do tempo as experiências mais significativas do sujeito, que ficam ressoando para sempre na memória do leitor.

³⁵ *Capítulos de literatura colonial*, citado, p. 295.

“O Cântico de certezas” do humilde cotidiano

“Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (T. W. Adorno)

Na primeira edição da *Lira dos cinqüent’anos*, Manuel Bandeira enfeixou um dos seus poemas mais importantes. Em “O martelo”, a partir da captação do som do trabalho diário de um ferreiro humilde – ouvido pelo poeta da janela de seu quarto – nosso autor forja, com simplicidade, uma representação simbólica da *práxis* humana. É ao entendimento dessa transfiguração operada pelo discurso poético que devemos nos dedicar a partir de agora.

O Martelo

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
Meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.
Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.¹

¹ *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, volume I, p. 279). Vale lembrar que, do ponto de vista da filologia, “O martelo” tem levado muitos estudiosos a cometer um sério equívoco. Tomando como base edições em vida do autor (40, 44, 48, 51, 55 e sobretudo a *Estrela da vida inteira* de 66) os intérpretes do poeta costumam reproduzir o poema em duas estrofes, sempre a primeira terminando com o verso 5. Porém, trata-se de texto nitidamente unitário. Ocorre que, sendo o quinto o verso mais longo do poema (mais tarde veremos que tal extensão se deve à importância do quarto na lírica de Bandeira), naquelas edições ele não coube numa só linha, espraçando-se para a linha seguinte, como indica o colchete (l) que o poeta fez questão de colocar em todas elas. Felizmente, na maioria dos casos, as análises não perdem força quando o texto é restituído à sua forma correta, como se verá pelas leituras com as quais tentaremos dialogar ao longo deste capítulo. A consequência mais grave de tudo isso é que, nas edições mais recentes da obra bandeiriana – por exemplo: *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, p. 168) e *Poesia completa e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 2009, p. 146) – a autoridade dos críticos levou os editores, desprovidos de rigor filológico, a perpetuar o erro, que esperamos seja corrigido em futuras edições da poesia de Manuel Bandeira.

Antes, porém, de entrar na análise do texto, convém abordar duas questões fundamentais para uma compreensão mais profunda dele: o lirismo “menor” de Manuel Bandeira e a sua profunda relação com o humilde cotidiano do poeta e das pessoas à sua volta.

1 – Grande poeta menor

“A literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para ‘a revolução’. A literatura pode ser revolucionária num determinado sentido, só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética.” (Herbert Marcuse)²

Em 1944, “num artigo polêmico, mas (segundo Antonio Candido), perfeitamente justo nas suas apreciações de ordem estética”³, Carlos Lacerda repudiou o absenteísmo de Manuel Bandeira, após este ter se eximido de politizar a sua poesia, em virtude dela ser “menor”. A atitude extremada de Lacerda é paradigmática da cobrança que recaía sobre Bandeira durante o conturbado período de ditadura interna (momento no qual, aliás, o próprio autor se via, como vários outros modernistas, vinculado profissionalmente ao Estado Novo, assinando uma coluna semanal de crítica de artes num periódico estatal) e de decisão da Segunda Guerra Mundial.

Porém, tais cobranças não faziam mais do que repercutir algo que o próprio autor da *Lira dos cinquent’anos* não se cansa de repetir. É dessa época um de seus mais famosos poemas, significativamente intitulado “Testamento”, onde se lê:

Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!⁴

² Cf. Marcuse, H. *A dimensão estética* – tradução de Maria Elisabete Costa (Lisboa, Edições 70, 1988, p. 14).

³ Cf. Candido, Antonio. “Sobre poesia”, em seus: *Textos de intervenção* – organização de Vinicius Dantas (São Paulo, Duas Cidades, 2002, pp. 129 – 134; citação à página 129).

⁴ Na crônica “Depoimento de um inocente do Flamengo” (*Flauta de papel*), escrita no mesmo período, dialogando com o título do famoso poema de Drummond (“Inocentes do Leblon”, *Sentimento do mundo*), afirma Manuel Bandeira, claramente respondendo a tais cobranças: “Não tenho elevação moral, reconheço.

Comentando estes versos (já transcritos nas páginas introdutórias deste estudo), afirma o crítico Murilo Marcondes de Moura que “talvez seja a passagem de toda a obra de Bandeira em que a condição de ‘poeta menor’ aparece formulada de maneira mais reveladora”. E prossegue:

“O verso ‘Sou poeta menor, perdoai!’ encontra sua explicação na estrofe final: ‘Não faço versos de guerra\ não faço porque não sei’. A data do poema, que o autor fez questão de manter (25 de janeiro de 1943), explicita o contexto histórico: o final da batalha de Stalingrado, momento decisivo da Segunda Guerra Mundial, sobre a qual Drummond escreveu um poema famoso, admirado pelo próprio Bandeira. A autodesignação ‘poeta menor’, portanto, se explicaria por uma espécie de inadaptação de Bandeira para a tonalidade épica, para qual o poeta tinha sido cobrado no período.”⁵

Dessa maneira, “menor” seria o poeta arquetipicamente lírico, para o qual o universo da “tonalidade épica” (no caso, da poesia social, dos “versos de guerra”) estaria vedado. O próprio poeta parece nos apontar este caminho, ao escrever no *Itinerário de Pasárgada*:

“Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do próprio minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias”⁶

Aparentemente, estamos diante de um poeta incapaz de poetizar os acontecimentos (de alguém que segue o conselho de outro grande poeta: “Não faças versos sobre acontecimentos”). Uma vez consciente da sua impossibilidade de “grandes abstrações generosas”, da sua incapacidade de transmudar “emoções morais” (os impactos sobre o

Não é que não me interesse pela tragédia da guerra, como julga maliciosamente o magnânimo cronista. Se tivesse a sua idade e saúde, iria bater-me de armas na mão, como ele está fazendo. Mas sou um homem que não pode com gato pelo rabo. Dir-me-á o cronista: ‘Não pode lutar como eu, vá lá. Mas ao menos escreva poemas de guerra, chore sobre as criancinhas metralhadas!’

Eu lhe direi no entanto que sou um poeta menor; que poesia social não é para quem quer mas para quem pode, e quem pode é Eluard, é Aragon, é Neruda, é Carlos Drummond de Andrade”. (*Poesia e prosa*, volume II, p. 273).

⁵Moura, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira* (São Paulo, Publifolha, 2004, p. 73).

⁶*Itinerário de Pasárgada*, p. 24.

sujeito de fatos históricos) em “emoções estéticas” (a passagem daqueles fatos sociais historicamente determinados para esfera universalizante da poesia engajada), caberá ao poeta, numa “atitude de apaixonada escuta”, desentranhar, como minério raro, “a poesia [que] está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”. Caberia a ele, então, numa atitude humilde, aguardar, em “duras esperas”, por raros (mas intensos) instantes de *alumbramento*: momentos nos quais subitamente a poesia do “humilde cotidiano” tomava forma concreta no poema. Manuel Bandeira, como vemos ao longo de toda sua obra em prosa e verso, é, conscientemente, um artista que não faz poesia quando deseja “e sim quando ela, poesia, quer”⁷.

2 – A palavra fraterna

À questão do poeta menor, quase como necessidade intrínseca para a coerência formal da obra literária, vem juntar-se a do humilde cotidiano. Esta comparece ao longo de toda a obra bandeiriana. Numa crônica de 1956, declara Bandeira:

“O poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano.”⁸

Num trecho fundamental como este, vemos que a reflexão teórica do autor acerca de seu ofício aponta para a inserção do poeta, como homem simples que é, no mundo das práticas miúdas de todo dia. Para ele, a poesia já não está mais (ao menos não somente) nos temas elevados (“no mundo da lua”), mas no chão humilde do cotidiano mais terra a terra (“no mais limpo ou mais sujo cotidiano”). Se passarmos da reflexão à prática efetiva do poeta, veremos que a sua concepção ampla e moderna da lírica o levava a extrair o poético entranhado numa “nódoa de lama”, tal como neste poema de título bastante significativo, o qual, para além da referência implícita à “Poética” de *Libertinagem*, aponta para a modernidade (“nova”) da poética bandeiriana:

⁷*Itinerário de Pasárgada*, p. 98.

⁸Cf. “Correio de espada”, em: *Andorinha, andorinha* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 18).

Nova Poética

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

Vai um sujeito.

Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e
[na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe
[o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:

Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e
[as amadas que envelhecem sem maldade.

19 de maio de 1949. (*Belo belo*)

Assim como o eu lírico baudelaireano que perdeu sua auréola na lama⁹, nosso “poeta sórdido” desentranha o poético da “marca suja da vida”. Se, como se lê noutro poema seu, “a vida é um milagre”, nem por isso deixa de se fazer sentir, sobretudo, “no mais sujo cotidiano”, donde o poeta deverá extraí-la. Para o nosso autor, somente as coisas marcadas pela vivência de todo dia – dos bons e, principalmente, dos maus momentos de cada dia – são impregnadas de poesia. Este parece ser o caso também de uma pobre estatuazinha de “Gesso” que, “quando nova\ Mal sugeria imagem de vida”, mas

“Um dia mão estúpida

Inadvertidamente a derrubou e partiu.

Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha
[que chorava.

E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial

É tocante e vive, e me fez agora refletir

Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.”

(*O ritmo dissoluto*)

⁹ Leia-se, no *Spleen de Paris*, a “Perte d’auréole”, em: Baudelaire, C. *Oeuvres complètes* (Paris, Robert Laffont, 1980, p. 205).

Para o nosso trabalho, preocupado em estudar a representação do ofício diário de um trabalhador pobre pelo poeta, convém refletir sobre um aparente paradoxo: como uma poesia tão intimista (de um “individualismo intratável”, conforme observou Mário de Andrade), marcada por uma subjetividade absorvente que capta todos os acontecimentos exteriores e os submete ao modo de ser mais profundo do sujeito solitário, pode engajar-se em nome de outrem? Conforme a lição de Adorno, esta poesia parece engajar-se, justamente, pelo mergulho profundo na individualidade¹⁰. Assim, conforme observou Alfredo Bosi, este “lirismo confidencial, auto-irônico, talvez [seja] incapaz de empenhar-se num projeto histórico” (fato pelo qual, como vimos, o poeta foi cobrado), “mas, por isso mesmo, [mantenha-se] distante das tentações pseudo-ideológicas, alheio a descaídas retóricas”¹¹. Prova disso são os raros (porém marcantes) momentos de “emoção social” (expressão do poeta) dessa poesia. Para citar apenas alguns: “Chanson des Petites Esclaves” e “Trucidaram o Rio” (ambos de *Estrela da manhã*); “Testamento” (*Lira dos Cinquent’anos*); “No Vosso e em Meu Coração” e “O bicho” (de *Belo belo*). Em todos esses poemas, de algum modo, a despeito da opinião do próprio Manuel Bandeira, “as emoções sociais”, filtradas pela intimidade do sujeito lírico, se transmudaram em “emoções estéticas”: todos são exemplos artisticamente bem realizados da “palavra fraterna” que Bandeira, ao final de seu *Itinerário*, revela ter querido levar, por meio da poesia, “à angústia de muitos”¹².

Muitas vezes, Manuel Bandeira se definiu como um “poeta de circunstancias e desabafos”¹³. Talvez o segredo da sua poesia esteja na maneira pela qual fatos circunstanciais se universalizam através do trabalho artístico do poeta com as palavras. Sobre isso, se questionou certa vez Drummond a respeito dos “versos de circunstância” do *Mafuá do malungo*: “Mas que é a circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora

¹⁰Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, o pensador alemão afirma: “o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. *A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.*” Cf. suas *Notas de literatura I* – tradução e introdução de Jorge de Almeida (São Paulo, Duas Cidades, pp. 65 – 89; citação à página 66 – grifos nossos).

¹¹*História concisa da literatura brasileira* (São Paulo, Cultrix, 2006, p. 361).

¹²*Itinerário*, p. 112.

¹³Veja-se, por exemplo, *Itinerário*, p. 107.

à poesia, deixa de ser circunstância. Arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia.”¹⁴ A partir de agora, nosso trabalho deve mergulhar profundamente na análise de “O martelo”, com o propósito de demonstrar como este breve poema, fruto de uma circunstância cotidiana (o trabalho diário do ferreiro, ouvido pelo poeta) recolhido à mais profunda intimidade do eu lírico, se transfigurou num exemplo paradigmático da “palavra fraterna” bandeiriana, universalizando-se como símbolo poético.

3 – O poeta e o ferreiro

Musicalidade subentendida

“Words move, music moves” (T. S. Eliot, “Burnt Norton”)

Conforme a crítica já enfatizou diversas vezes, “O martelo” (que podemos tomar como exemplo paradigmático da “melopéia” poundiana¹⁵) é um “poema [que] começa a se impor pelo som”¹⁶: o texto se abre pelo ranger das rodas sobre o trilho e se fecha pelo “cântico de certezas” do martelo do ferreiro; entre os dois ruídos, no “cerne” do texto, há o “pio da coruja”, comparado, pela doçura, a “um arrulho da pomba”. Percebamos que os sons, nas extremidades, são mais estridentes, enquanto o ruído central é dotado de maior

¹⁴“Nota preliminar” ao *Mafuá do malungo*, na edição da *Poesia e prosa* de Manuel Bandeira (Aguilar, 1958, volume I, p. 450). Originalmente, a crônica, sob o título “O poeta se diverte”, foi recolhida aos *Passeios na ilha*. Aproveitamos para recomendar vivamente a leitura da crônica “Trabalhador e poesia”, também dos *Passeios*, onde, depois de revelar que organizou (mas não publicou) uma antologia de poemas sociais inspirados nas técnicas de trabalho e de afirmar que apenas com o Modernismo a lírica brasileira logrou representar de modo esteticamente eficaz o ofício dos trabalhadores, Drummond dá como exemplo de realização exemplar, nesse sentido, a “página onde Manuel Bandeira fixa impressões noturnas, no quarto de apartamento em que habitou por alguns anos, e no qual recolhia os rumores da Lapa: Sei que amanhã quando acordar\Ouvirei o martelo do ferreiro\Bater corajoso o seu cântico de certezas”. Cf. Andrade, C. D. de. *Poesia e prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1979, p. 1003).

¹⁵Em seu fundamental *Abc da literatura* – tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes (São Paulo, Cultrix, 2006), Ezra Pound propõe uma divisão dos poemas, de acordo com a ênfase no aspecto imagético, no sonoro ou no conceitual, respectivamente, em: “fanopéia”, “melopéia” e “logopéia” (p. 63). Se quisermos nos valer de tais categorias para refletir acerca de poemas da *Lira dos cinqüent’anos*, talvez possamos dizer, sem reduzir naturalmente tais poemas a elas, que enquanto “O martelo” é exemplo de “melopéia”; “Maça”, pela sua analogia ostensiva com a pintura, seria um exemplo de “fanopéia”; já um poema como o “Soneto inglês nº2”, pela sua complexidade conceitual (potencializada pelo intrincado da sintaxe), seria um caso elaboradíssimo de “logopéia”.

¹⁶Arrigucci Jr, Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, em: Schwartz, R. (organizador): *Os pobres na literatura brasileira* (São Paulo, Brasiliense, sem data, pp. 106 – 122; citação à página 120).

suavidade (“Doce como um arrulho de pomba”). Atento a estes movimentos (utilizamos a expressão no seu sentido musical), que instauram no poema “uma organização muito simétrica”, Murilo Marcondes de Moura propõe, também em termos musicais, “traduzir essa estrutura pela sequência *allegro-adagio-allegro*”¹⁷, vocábulos bastante convenientes para um poeta que, além de ser crítico bissexto de música, sempre declarou que não havia nada na vida de que gostasse mais do que de música e, ainda, que apenas na arte de Vila Lobos poderia se exprimir completamente. Com certeza, vem daí a sua constante preocupação com a “musicalidade subentendida” (como gostava de dizer, a partir da expressão de Andrade Muricy) da poesia, sobre a qual tece reflexões fundamentais em seu *Itinerário de Pasárgada*. Também nos ensaios literários tais reflexões são freqüentes. Por exemplo, quando declara, em conferência sobre a poesia de Mallarmé, que

“[...] a poesia é musical, não no sentido puramente sonoro ou melodioso, mas no sentido definido por Boris de Schloezer, ou seja, na imanência do conteúdo com a forma. Neste sentido, diz o crítico russo [...], um texto pode ser musical apesar de duro aos ouvidos, e a este ângulo a música nos aparece como limite da poesia”¹⁸.

A música como limite da poesia, como “imanência do conteúdo com a forma”, eis o que nos sugere a leitura do poema em estudo. É preciso, agora, estudar cada um destes movimentos com calma.

O primeiro som é de caráter negativo. Negatividade reforçada, no plano do ritmo, pelo destaque, em verso isolado (traço de estilo freqüente na poesia de Bandeira, como se vê, entre tantos exemplos, pelo fundamental “Profundamente”, de *Libertinagem*), do advérbio de modo e, sobretudo no verso de abertura, pela aliteração dos erres, em posições tônicas:

As Rodas Rangem na cuRva dos tRilhos
InexoRavelmente.

¹⁷Moura, M. M., citado, p. 71.

¹⁸Cf. “O centenário de Stéphane Mallarmé” (*Poesia e prosa*, volume I, pp. 1216 – 1239).

Instaura-se, assim, a dimensão do inevitável. Os versos seguintes esclarecem o tema sobre o qual trata o poema.

Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
Meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Com a leitura destes versos se torna indiscutível que “O martelo” seja um poema a versar o *topos* da passagem do tempo (representado pela metonímia maquinal do bonde: “rodas”¹⁹, a ranger na “curva”, espaço do desconhecido), tão freqüente na poesia de todos os tempos e na de Bandeira, em particular (leia-se, nessa direção, o poema “Gesso”, parcialmente transcrito acima). Reforçam a hipótese o “naufrágio” e o conseqüente resgate (“salvei”) pelo sujeito daquilo que, para ele, representa o mais valioso: “os elementos mais cotidianos”²⁰. Nessa leitura, a adversativa (“Mas”), colocada em posição tônica, na abertura do terceiro verso, instaura um movimento de reação do sujeito diante das dificuldades. Numa poesia tão intimista como esta, a reação só poderia se dar a partir do espaço da interioridade: o quarto, lugar central na obra de Manuel Bandeira, sobre o qual convém discorrer um pouco.

O eu, o quarto e o mundo

“Vouz habitez une chambre pauvre, mêlée à la vie.” (A. Artaud)

Mais uma vez surge, com destaque, ocupando o verso mais longo do poema, o quarto do poeta. Ligado, talvez, na origem, ao menos em parte, à questão biográfica do quarto de doente, onde o poeta se viu obrigado a resguardar-se do mundo, numa atitude de humilde despojamento, em razão da saúde debilitada; a partir de determinado momento, o aposento empírico se torna símbolo poético da interioridade do sujeito, mediação entre o eu e o mundo. Através do trabalho com a linguagem, portanto, um fato da biografia se

¹⁹Esta metonímia, aliás, faz pensar nestes versos de “Profundamente”, onde a passagem do tempo (e seu impacto sobre o sujeito) também vem expressa através da imagem do bonde: “No meio da noite despertei\Não ouvi mais vozes nem risos\Apenas balões\Passavam errantes\Silenciosamente\Apenas de vez em quando\O ruído de um bonde\Cortava o silêncio\Como um túnel.”

²⁰Em “Belo belo”, também de *Lira dos cinqüent’anos*, já tinha o poeta deixado clara a importância que atribui às coisas simples do dia a dia: “– Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples”.

converte em elemento estrutural do discurso lírico e passa a não mais depender de quaisquer circunstâncias empíricas para se manifestar.

Pela recorrência ao longo da obra, o quarto ganha *status* de lugar de excelência nessa poesia²¹. Na “Última canção do beco”, apesar do desastre inevitável da derrubada da casa, o eu lírico observa que ele permanecerá, platonicamente, “íntacto, suspenso no ar!”

Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Íntacto, suspenso no ar!

Em “Lua nova” (*Opus* 10) o quarto, “virado para o nascente” (para esperança no pôr vir) é alçado à condição encorajadora de cavaleiro:

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

O quarto do poeta é tão importante para ele que, mesmo quando não está nomeado, funciona como elemento decisivo na estruturação do texto, como no “Poema só para Jaime Ovalle” (*Belo belo*):

Quando hoje acordei ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada)
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

De fato, num poema exemplar como este, como bem observa Davi Arrigucci Jr., mesmo nominalmente ausente, o quarto (espaço da interioridade) é estrutural, pois todo o

²¹Ver, nesse sentido, as observações de Gilda e Antonio Candido acerca da tendência de Bandeira para a “reorganização progressiva dos espaços poéticos” (*Estrela da vida inteira*, 1966, p. lv).

texto está regido por uma dialética de “espaços misturados”²²: o exterior (da natureza – “Chovia”) e o da intimidade, a filtrar o elemento de fora.

Em sua *Poética do espaço*, Gaston Bachelard, ao desenvolver “um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior”²³, depois de observar que “até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” e de destacar o fato de que “pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa”, volta-se especificamente para o reduto do quarto, tecendo observações interessantes para a compreensão deste espaço bandeiriano:

“Há sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que ‘se escreve um quarto’, que ‘se lê um quarto’ [...]. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que ‘leu um quarto’ suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada [...]. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele.” (p. 364)

Tal como o descrito pelo estudioso francês, o quarto pobre (mas, por ironia, situado geograficamente no alto) e humilde (mas, que, visto poeticamente, é belo) de Bandeira, escrito (quarto de palavras, capaz de sobreviver à demolição do quarto real, como vimos na “Última canção do beco”, poema escrito da mesma janela de onde foi composto “O martelo”) e inscrito na sua poesia, através de uma “abertura poética”, repercute na sensibilidade do leitor, forçando-o a suspender sua leitura e experimentar “os valores da intimidade” do eu lírico, ali cifradas. Estas, de fato, “são tão absorventes” que, como dirá Bachelard mais adiante, o quarto se torna um “diagrama da psicologia” (psicologia literária, no caso), que guia o poeta (e, acrescentamos, em comunhão com ele, o leitor) na análise da intimidade do sujeito lírico.

Para a leitura de um poema como “O martelo”, bem como para a compreensão adequada da imagem ao longo de toda a obra, é fundamental perceber que, para Manuel Bandeira, o espaço do quarto (cujas janelas, significativamente, ao contrário das janelas da

²²A expressão é de Davi Arrigucci Jr. e se encontra no longo e importante ensaio que escreveu sobre o “Poema só para Jaime Ovalle”: “Paixão recolhida”, em seu: *Humildade, paixão e morte* (São Paulo, Companhia das letras, pp. 45 – 87).

²³Bachelard, G. *A poética do espaço*, em: Henri Bérgson & Gaston Bachelard. *Os pensadores* (São Paulo, Abril cultural, 1974, p. 357).

chambre proustiana, estão sempre abertas para o mundo de fora) funciona como mediação entre a intimidade profunda do eu lírico e os eventos exteriores. É através deste filtro que a subjetividade poética capta as imagens (como a do homem humilhado “catando comida entre detritos”, em “O bicho”) e os sons (como os do bater do martelo do ferreiro ou o “silvo agudo de sagüim”, do “Comentário musical”) do humilde cotidiano. É neste espaço íntimo que as experiências do mundo são poetizadas. Ao contrário de Drummond, poeta público afeito à “praça de convites” (conforme expressão da sua *Antologia poética*), que está sempre a “mover-se em meio\à milhões e milhões de formas raras,\secretas, duras”, “a vagar, taciturno”, e que, em meio aos seus “tristes périplos” pelas estradas mais pedregosas de Minas e do mundo, sempre encontra um obstáculo, uma “pedra no meio do caminho”, para barrar-lhe a passagem e obrigá-lo, diante da dificuldade, à reflexão para chegar ao poético; Manuel Bandeira tem em seu quarto um reduto onde o sujeito, mesmo diante das maiores ameaças (“Dentro da noite\No cerne duro da cidade”), se sente “protegido” e, assim, capaz de dar vazão, com a naturalidade de seu estilo simples, à poesia desentranhada do cotidiano.²⁴

²⁴Sobre o *topos* drummondiano do caminhar, conferir o livro importante de Alcides Villaça: *Passos de Drummond* (São Paulo, Cosac & Naif, 2006). Os versos de Drummond foram extraídos, respectivamente, dos poemas: “Consideração do poema” (*A rosa do povo*); “Legado” (*Claro enigma*); “A máquina do mundo” (*Claro enigma*); e “No meio do caminho” (*Alguma poesia*). As diferenças que separam a lírica bandeiriana da drummondiana, sem prejuízo da alta qualidade de ambas, são muitas e foram aqui reduzidas apenas ao espaço poético preferencial de cada um. Na verdade, como já observou ainda nos anos 60 Antonio Candido, é a “falta de naturalidade poética de Drummond”, nascida de seu denso lirismo meditativo, que o distingue do “modo espontâneo” com o qual Bandeira “transforma qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo” (“Inquietudes na poesia de Drummond”, em: Candido, Antonio. *Vários escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 4ª edição, 2004, pp. 67 – 99). Pensando em tais diferenças, Davi Arrigucci Jr., ao analisar a poesia reflexiva de Drummond, retoma a famosa oposição schilleriana entre *Poesia ingênua e sentimental*. Para Schiller, como se sabe, “ingênuo”, ao contrário do que o significado atual do termo possa sugerir, é o poeta que procede instintivamente, em comunhão com a natureza (esse seria o caso de Bandeira); “sentimental” (cujo sentido também nada tem a ver com o corrente nos dias de hoje), ao contrário, seria o poeta reflexivo, o qual, tendo se perdido da natureza, deveria buscar, por via da reflexão, restabelecer a sensibilidade ingênua (seria esse o caso de Drummond). Para uma discussão mais pormenorizada, conferir: Arrigucci Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond* (São Paulo, Cosac & Naif, 2002, sobretudo pp. 52 – 53). Ver ainda, do mesmo crítico, “Drummond meditativo”, em: *O guardador de segredos* (São Paulo, Companhia das letras, 2010, pp. 15 – 25). Ler também Schiller, F. *Poesia ingênua e sentimental* – tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki (São Paulo, Iluminuras, 1991). E, para uma abordagem da dialética dos conceitos de Schiller no quadro do idealismo alemão, conferir o estudo de Peter Szondi: “Le naïf est le sentimental. Sur la dialectique des concepts dans *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale de Schiller*”, em seu: *Poésie et poétique de l’idealisme allemand* – tradução de Jean Bollack (Paris, Gallimard, 1991, pp. 47 – 93).

A coruja e a pomba

Depois desta digressão acerca do espaço do quarto, é conveniente retomar a leitura sequencial do poema. Nos três versos seguintes (sintaticamente, uma única oração escalonada em três partes, para enfatizar cada um dos elementos postos em jogo), apesar do aconchego protetor do quarto (esta frase se liga, analogicamente, ao verso anterior), a presença ameaçadora do ranger das rodas, por meio dos “pequeninos nadas” da linguagem poética, ainda persiste nas aliteraões do motivo sonoro dos erres, reforçado pela “aliteração ‘dura’ das consoantes dentais (\d\ e \t\)”²⁵:

DenTRo Da noiTe
No ceRne DuRo Da ciDaDe
Me sinTo pRoTegiDo.

Esta verdadeira corrente elétrica de motivos sonoros a percorrer o poema, responsável pela manutenção do tom amedrontador, se coaduna perfeitamente à carga de negatividade que a imagem da noite parece quase sempre conter na obra de Manuel Bandeira. Para ficarmos apenas em dois exemplos: na famosa “Noite morta”, afirma-se que “há seguramente por ela uma procissão de sombras.\ Sombras de todos os que passaram\ Os que vivem e os que já morreram”. Já nos versos inesquecíveis de “Consoada”, esta identidade entre noite e morte (“a indesejada das gentes”) é levada ao ponto máximo, pois a segunda nem ao menos é nomeada, embora sua presença seja indiscutível, a despeito do tom apaziguador do poema. De alguma maneira então, em “O martelo”, tanto pela sonoridade quanto pela presença sempre forte da noite, apesar de se sentir protegido pelo recolhimento ao quarto, o temor inicial do eu persiste.

Mas, no “cerne” do poema e da interioridade do sujeito, um novo som opera uma passagem decisiva para a mudança do estado aparentemente aporético de coisas:

Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.

²⁵A observação é de Davi Arrigucci Jr (“O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, citado, p. 120).

Manuel Bandeira, “esse poeta sem Deus, que sabe não obstante falar tão bem de Deus e das coisas sagradas” (Gilda e Antonio Candido) ²⁶, instaura no texto uma forte dimensão religiosa (“convento”, “pomba”), como se uma força transcendente fosse necessária para a eliminação das ameaças. Para que a negatividade do ruído inicial pudesse, esteticamente, se converter em positividade, o autor armou uma rede miúda (“pequeninos nadas”, mais uma vez) de correspondências sonoras: o ouvido do poeta, habituado a uma “apaixonada escuta”, ao filtrar “pio da coruja” (ave agourenta, na tradição popular, como se pode perceber, por exemplo, por sua presença sinistra num romance como *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos; mas aqui, ligada, pela identidade sonora da sílaba inicial, à proteção divina do “CONvento”), o eu lírico o aproxima, pela doçura que nele sente, do “arrulho de pomba”. Forma-se, assim, uma espécie de quiasmo sonoro, a reforçar a pertinência da comparação:

Vem o Pio da corUja
 .
 Doce como arrUlho de Pomba.

Construção intensificada pelas demais assonâncias e aliterações de toda a estância, responsáveis, entre outras coisas, pela própria superação do tom negativo dos \r\:

Do jaRdim do Convento
 Vem o Pio da CoRUja.
 DoCe Como aRRUlho de Pomba.

Portanto, a partir do trabalho material com o ritmo poético, a negatividade se converte em positividade, podendo até mesmo a coruja ser comparada à pomba, ave que, pela sua presença no *Cântico dos cânticos* de Salomão (nele, a amada é tratada por “pomba minha, porque tua voz é doce”²⁷), e a sua ligação simbólica com a paz (como na lenda de Noé, por exemplo) prepara a passagem para os versos finais.

²⁶“Introdução” à edição citada da *Estrela da vida inteira*, p. L.

²⁷“Pomba minha, nas fendas da rocha, no esconderijo escarpado, mostra-me teu rosto, deixa-me ouvir tua voz! Porque tua voz é doce e teu rosto encantador” (2; 14). Antes, o amante já havia dito à mulher: “Como és bela, minha amada! Como és bela, com teus olhos de pomba!” (1; 15). Para as citações bíblicas, conferir: *Bíblia Sagrada* – tradução de Ludovico Garmus (Folha de São Paulo, 2010, pp. 460 – 461).

O cântico humilde e corajoso do cotidiano

Só no último movimento é que a dimensão do trabalho humilde se faz presente no texto. Ele, que sempre foi um dos temas recorrentes da poesia bandeiriana (“Meninos carvoeiros”, “Camelôs”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, etc.), traz consigo o último som da composição: o redentor bater diário do ferreiro sobre a forja (mimetizado, no último verso, entre outras coisas, pelas aliteraões dos \c\).

Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater Corajoso o seu Cântico de Certezas.

Depois da ameaça inicial e da transição operada no “cerne” do poema, chegamos aqui à positividade máxima. A noite que ameaçava o sujeito com o risco do incerto (“Dentro da noite\No cerne duro da cidade”) se converte nas “certezas” da manhã. Também nesse passo o trabalho com o ritmo é fundamental, pois os motivos sonoros (verdadeiro “bater corajoso” dos significantes) que percorreram toda a composição reaparecem imantados de positividade; assim, por exemplo, o mais importante (\r\):

Sei que amanhã quando acoRdaR
OuviRei o maRtelo do feRReiRo
BateR coRajoso o seu cântico de ceRtezas.

Atente-se para a semelhança entre o andamento rítmico do primeiro e do último versos:

As RÓdas RÁNgem na CÚRva dos TRÍlhos
E
baTÉR coraJÓso seu CÂNtico de cerTÉzas

A alternância semelhante de sílabas fortes e fracas (que aproxima os versos do andamento anapéstico, se quisermos utilizar a classificação latina), reforçada pela mesma construção metonímica (as rodas representando o trem; o martelo simbolizando o trabalho)

confere ao poema um caráter circular de obra acabada, na qual o começo retorna no fim, que, por seu turno, incita à releitura.

O ferreiro e o ferrageiro: interregno cabralino

Ao final, é incontestável que o poeta toma, como afirmamos de início, paradoxalmente, o objeto humilde do ofício diário (“Sei que amanhã quando acordar”) de um homem do povo como exemplo para o seu próprio trabalho artístico. Fica claro aos olhos do eu lírico que é o bater simples e cotidiano (por esses atributos, “corajoso”) do martelo do ferreiro que converte a noite em dia; o som negativo e inexorável em “cântico de certezas”.

Sob este prisma, o poema que vimos estudando pode ser comparado a “O ferrageiro de Carmona” (*Crime na calle relator*), de João Cabral de Melo Neto. A aproximação certamente poderá desconcertar alguns leitores, dadas as concepções muito diversas que estes autores têm da criação poética. Para Manuel Bandeira, como se vem afirmando desde o começo deste trabalho, a gênese do poético está ligada com muita força à idéia de inspiração, pois o poema surge de uma espécie de transe ou *alumbramento*, para o qual o poeta deve estar sempre pronto, uma vez que o seu trabalho consiste em eternizar, via linguagem, instantes fugazes de beleza. Já na concepção cabralina de criação, sempre muito marcada pela idéia de compor “*en toute lucidité*”, na linha de Valéry, o poema é sempre objeto de uma árdua construção racional, onde a clareza é um critério de valor ético e poético, pois “o engenheiro sonha coisas claras”.²⁸

Numa importante conferência sobre “Poesia e composição”, pronunciada em São Paulo em 1952²⁹, texto fundamental para a compreensão de sua obra, pois lança luz sobre a essência de sua compreensão do poético, o autor de *Morte e vida severina* opõe a “inspiração” ao “trabalho de arte”, embora reconhecendo a possibilidade de ambos

²⁸Em ensaio sobre “Tecendo a manhã”, célebre poema de *A educação pela pedra*, Davi Arrigucci Jr. comenta as diferenças entre os modos de conceber a poesia que separam os dois poetas pernambucanos, lembrando que o denso lirismo meditativo de Drummond, sempre marcado pela dificuldade na sua “Procura da poesia”, pode ser entendido como intermediário entre a concepção inspirada de Bandeira e o lirismo racionalista de Cabral: “A oposição que afastou a idéia inspirada de poesia de Manuel Bandeira da visão de Carlos Drummond de Andrade, para quem o poema foi sempre fruto de uma dificultosa elaboração, teve em João Cabral de Melo Neto uma continuidade notável.” Cf. “João Cabral: o trabalho de arte”, em: *O guardador de segredos* (edição citada, pp. 26 – 33, citação à página de abertura).

²⁹Cf. Melo Neto, João Cabral. *Obra completa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, volume único, pp. 723 – 737).

conviverem em determinadas épocas do evoluir da literatura. Segundo se lê logo na abertura do ensaio, os poetas inspirados (nos quais “os poemas são iniciativa da [própria] poesia”³⁰), são aqueles para quem a composição seria “o ato de aprisionar a poesia no poema”; enquanto os poetas voltados ao “trabalho de arte” seriam aqueles para os quais a composição se manifestaria como o ato de “elaborar a poesia em poema”. Cabral, sem dúvida, pertence ao segundo grupo. Poderíamos, por outro lado, tomar Bandeira, sem prejuízo de seu minucioso artesanato poético, como exemplar do primeiro. Assim, a obra cabralina – sobretudo a partir de *O engenheiro* – com seu “*riguroso horizonte*” a Jorge Guillén, concebe seus versos como uma “*machine à emouvoir*”, conforme as palavras de Le Corbusier.

Porém, apesar das concepções poéticas diametralmente opostas do alumbrado e do engenheiro, como dissemos, seus poemas têm semelhanças profundas. Criados de maneiras diversas, demonstram a mesma admiração pelo *opus* humano da gente simples. A leitura de “O Ferrageiro de Carmona” talvez possa aclarar (como gostaria Cabral) nossas idéias. Nele, a “humilde receita” dada pelo trabalhador da forja “ao senhor que dizem ser poeta” permite-nos ver claramente uma lição de poética³¹.

O ferrageiro de Carmona

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
“Aquilo? É de ferro fundido,
foi a forma que fez, não a mão.

³⁰Impossível não lembrar destas palavras, já transcritas acima, de Bandeira no *Itinerário*, ao narrar a gênese da “Última canção do beco”: “não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” (*Poesia e prosa*, volume II, p. 98).

³¹Conferir o excelente ensaio dedicado por Alçides Villaça aos conceitos de “Expansão e limite da poesia de João Cabral”, em: Bosi, Alfredo (organizador) *Leitura de poesia* (São Paulo, Ática, 1996, pp. 143 – 169; para o que agora importa, sobretudo pp. 156 – 162). Os comentários a seguir são, na verdade, uma simples paráfrase (aliás, redutora, pois destaca apenas os aspectos importantes para a comparação com o poema de Bandeira) desse estudo, acrescida de parcas observações pessoais. Sobre a importância do conceito de “limite” na poética cabralina, convém remeter o leitor a estas palavras de Davi Arrigucci Jr, no citado ensaio sobre “Tecendo a manhã”: “Na fantasia meio ficcional e alegórica da segura da inspiração a que se presta Aníon, o mito grego que servira ao ideal classicizante de Valéry, mestre da busca da poesia ‘*en toute lucidité*’, lhe impõe outro conceito fundamental da composição: a noção de limite, que, casada à do trabalho poético ou nele implicada, define sua atitude de estrita contenção de todo arroubo lírico e de esforço de condensação da linguagem” (“João Cabral: o trabalho de arte”, citado, p. 28).

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença
do ferro forjado ao fundido;
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?
De certo subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de fôrma
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
o ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.”³²

Esse poema de estrutura cabralina clássica vem disposto em oito estrofes de quatro versos, onde o andamento octassilábico (reforçado pelas rimas toantes, pelas quais o poeta tomou gosto, a partir do seu contato com a poesia espanhola medieval) confere unidade rítmica à composição. É notória a tendência do poeta ao número quatro (e seus múltiplos, como o oito das estrofes), uma vez que o quatro é visto, em sua poética, como o número do

³²Melo Neto, João Cabral, citado, pp. 595 – 596.

equilíbrio sempre almejado. Um bom exemplo disso se lê no poema “A escultura de Mary Vieira” (*Museu de tudo*):

“dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro”

Outro procedimento importante na estruturação do poema (como se percebe pela fala do ferrageiro, a dominar todo o texto, a partir do terceiro verso), e que os leitores freqüentes do poeta prontamente reconhecem, é o recurso a uma espécie de *alter ego*³³. Com a finalidade de evitar a enunciação em primeira pessoa – algo contrário à objetividade da sua “antiLIRA” – João Cabral, em vários poemas, dá a voz a outros para que, ao falarem de si por meio de sua matéria, falem também, por analogia, da arte cabralina. Exemplo conhecido é o poema “Graciliano Ramos:” (*Serial*), do qual transcrevemos a primeira estância:

“Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:”

Os dois pontos, no título, depois do nome do romancista, dão a palavra a Graciliano para falar de si (pense-se na segura do estilo depurado de *Vidas secas*), mas, ao fazer isso, para falar também de João Cabral de Melo Neto, o qual também busca a expressão direta e seca, “com as mesmas vinte palavras” (pedra, água, Recife, Sevilha...) e temas “girando ao redor do sol”.

Todavia, para que o procedimento seja eficaz, é preciso comprovar a existência de semelhanças entre o ofício do poeta e o do ferrageiro (a exemplo do ocorrido, como demonstramos na análise do texto, entre o bater “corajoso” do martelo do ferreiro e o ofício do poeta, em “O martelo”). A seqüência da descrição do poema, por mais rápida que seja, talvez revele tal afinidade.

³³Cf. Villaça, citado, p. 157. Nas próximas citações, indicaremos apenas, entre parênteses, os números das páginas.

“O ferrageiro de Carmona” é um texto claramente estruturado em torno da oposição de dois métodos de trabalhar o ferro: a forja e a fundição. Aos olhos do trabalhador que se enuncia, o primeiro, em função da sua dificuldade, é visto como positivo:

“Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.”

É como se o esforço despendido em “domar” (demonstrar controle sobre o material manipulado) o ferro manualmente conferisse valor artístico ao trabalho. Em contrapartida, o trabalho com o ferro fundido, em virtude de sua facilidade, ganha, aos olhos do sujeito, valor imensamente negativo:

“O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.”

A ausência de luta (“não há nele a queda-de-braço”) e de risco de fracasso (“e o cara-a-cara de uma forja”) invalidam o processo. Nessa opção por tudo que é trabalhoso e difícil (opção que, segundo Paul Valéry, norteia toda grande arte³⁴), a fala do ferrageiro sevilhano se identifica, no mais fundo, ao projeto literário do poeta pernambucano. Entretanto, é necessário perceber as marcas dessa identificação na linguagem. Como diz Villaça, “neste poema, como em muitos, as antinomias entre o ‘fácil’ e o ‘difícil’ exigem, para maior nitidez, a unificação do campo temático e da linguagem que o incorpora”. E o crítico prossegue:

“No caso, trata-se de traduzir o universo do *ferrageiro*, do *ferro*, da *forja* e da *fundição* do mundo do trabalho braçal para o da representação, dos limites de um ofício para os limites do símbolo. A ponte é a palavra *ferro*, que atravessa o poema em sua forma própria, ou em derivados, ou nas aliterações que a

³⁴Basta lembrarmos que, ao tratar da obra de Degas, Valéry definiu a grande arte como aquela onde um homem deve mobilizar todos os esforços na sua produção, enquanto outro homem deve mobilizar todos os esforços na sua recepção. Cf. *Degas, dança, desenho* – tradução de Cristina Murachco e Célia Euvaldo (São Paulo, Cosac & Naif, sem data). Ver também o ensaio dedicado por Adorno à questão: “O artista como representante”, em suas *Notas de literatura* (edição citada, pp. 151 – 164).

estendem até *flor* – seu ponto de chegada. O poema conta, por assim dizer, esse processo, deixando-se marcar por ele.” (p. 159, grifos do autor)

Por aí vemos que, tanto para o poeta quanto para o ferrageiro (ambos artistas), como quer Adorno, a forma se apresenta como “conteúdo sedimentado”. É pelas marcas que a mensagem a exprimir deixa na forma que o objeto ganha valor de obra de arte.

A oposição entre os dois processos é responsável, ainda, na economia do texto, pela divisão do poema em duas partes, corroborando a já mencionada opção pelo número quatro e seus múltiplos, pois “a descrição dos dois processos e o valor de suas implicações estão nas quatro primeiras quadras” (metade exata da composição), enquanto “nas outras quatro considera-se a diferença entre os produtos dos dois processos, ou seja, a *flor da forja* e a *flor da fundição*” (Villaça, p. 159).

Na passagem da primeira para a segunda parte (da descrição dos materiais para os resultados de seu emprego), o exemplo empírico das flores da torre de “Giralda em Sevilha”, com seu equilíbrio pautado nos “quatro jarros das esquinas” marca definitivamente a identificação entre o trabalho com o ferro forjado (ofício do ferrageiro) e com as palavras (ofício do poeta), uma vez que se trata de “flores forjadas em outra *língua*” (o termo que grifamos revela o caráter metalingüístico do poema). E a identidade chega à máxima explicitação nestes versos, onde se afirma que ambos os ofícios devem pautar-se, *a palo seco*, pela redução ao essencial: “o ferro não deve fundir-se\ nem deve a voz ter diarréia”. No fundo, tanto a arte de forjar ferro quanto a de forjar poemas deve voltar-se para uma rigorosa e difícil transfiguração da realidade (e não para uma reprodução servil dela), o que explica a evocação do conceito aristotélico de verossimilhança, com o qual se fecha o poema:

“Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.”

Há, portanto, uma superioridade do fazer artístico que aceita o risco (“açula a atenção\ isca-a com o risco”, dizem os versos famosos de “Catar feijão”, outro poema metalingüístico de Cabral onde o trabalho do poeta toma como exemplar um ofício manual)

da dificultosa elaboração (que aceita a luta para “domar o ferro à força”), sobre aquele que se contenta com a facilidade. Do embate com o trabalhoso (no “cara-a-cara de uma forja”) nasce uma beleza com profundo efeito de atração e verdade, superior – porque duramente construída – à beleza natural das “flores das campinas”: trata-se da beleza verossímil da flor-poema, “que pode até ser flor\se flor parece a quem o diga”. Assim como, no poema de Manuel Bandeira, é o trabalho humilde do ferreiro o portador do “cântico de certezas” da manhã, responsável pelo fim da noite ameaçadora; no poema de João Cabral, é o trabalho exemplar do ferrageiro sevilhano, com sua “humilde” (mas e por isso eficaz) receita, quem encerra um aprendizado que se casa perfeitamente à *Educação pela pedra*.³⁵

Para sintetizar as semelhanças entre “O martelo” e “O ferrageiro de Carmona”, talvez possamos dizer que, em ambos, o poeta – outrora ser considerado acima dos homens comuns, cujo trabalho estava acima, por conseguinte, do ofício braçal da gente pobre – demonstra humildemente ter algo a extrair da função do outro e incorporar à sua. Nos dois textos, os escritores tomam a ocupação cotidiana dos homens comuns como “correlato objetivo” do ofício literário³⁶.

Transfigurando as circunstâncias

Antes de encerrarmos, vale recuperar uma informação preciosa de Francisco de Assis Barbosa, biógrafo de Bandeira, pois ela contém, de forma extremamente condensada, tudo o que tentamos dizer sobre “O martelo” ao longo deste texto:

³⁵A dimensão da aprendizagem, aliás, é decisiva e recorrente na poesia cabralina, conforme se pode notar, além de *A Educação pela pedra*, por outros títulos, como *Psicologia da composição* e *A escola das facas*. Convém ler, nesse sentido, o longo ensaio de João Alexandre Barbosa: “A lição de João Cabral”, enfileado nos *Cadernos de literatura brasileira* (Instituto Moreira Salles, Março de 1996, pp. 62 – 105).

³⁶Cf. Eliot, T. S. *Selected Essays* (Londres, Faber and Faber, 1949, p. 145). Pela sua ligação com um ofício manual e humilde, “O martelo” pode ser aproximado de “Consoada”, onde, ao elaborar uma alegoria da morte – vazada num quadro idílico análogo à elegia pastoral – o eu lírico toma como referência o trabalho rural. No ensaio que dedicou à leitura desse poema de *Opus 10*, Davi Arrigucci Jr. estabelece tal comparação nestes termos: “Como no caso de ‘O martelo’, em que o trabalho humilde e cotidiano do ferreiro é visto como a fonte de um cântico harmonioso que ainda confere certeza à existência ameaçada de constante naufrágio, assim também o trabalho do campo, lidando com o mais simples, parece ser a condição da familiarização com a morte, tornada modernamente a força selvagem e incompreensível, desgarrada da vida cotidiana.” Cf. *Humildade, paixão e morte*, edição citada, p. 274.

“O batido das teclas da sua máquina de escrever se confundia, muitas vezes, com o martelo do ferreiro ecoando do fundo do beco e que o acordava todas as manhãs”³⁷

Mais uma vez, Manuel Bandeira, “poeta de circunstâncias e desabafos”, transfigura, como quer Drummond, uma circunstância íntima (“arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia”), conferindo-lhe universalidade simbólica. Disso resulta o mesmo desconcerto causado pela leitura de “Maçã”, onde uma simples fruta esquecida “num quarto pobre de hotel” resguarda, em suas “pequenas pevides”, o mistério do ciclo da vida. Digamos então que, em “O martelo”, como em tantos outros poemas do autor, de alguma maneira o sublime nasce das coisas mais singelas do dia a dia, matéria sobre a qual opera, em instantes de *alumbramento*, a imaginação criadora do artista, no seu constante e minucioso trabalho com a linguagem.

Esta comunhão com o ferreiro humilde (responsável pela transformação do poema, como observamos, num dos maiores exemplos da “palavra fraterna” bandeiriana) mostra o quanto o engajamento do nosso “poeta menor” foi esteticamente eficaz – verdadeira “antítese social da sociedade”, como diria Adorno³⁸ –, embora sempre condicionado pelo recolhimento interior do sujeito lírico.

³⁷Cf. Barbosa, F. de Assis. “Milagre de uma vida” – estudo biográfico preposto ao primeiro volume da *Poesia e prosa* de Manuel Bandeira, edição citada, página XCI. Ver também: Moura, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*, edição citada, p. 70.

³⁸ “A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação.” Cf. *Teoria estética* – tradução de Artur Mourão (Coimbra, Edições 70, 2008, p. 21).

Pequeno achado

“Nos troncos gravarei os teus louvores”.

Tomás Antonio Gonzaga

O ambiente cultural da antiga Vila Rica de Albuquerque que, em “Ouro Preto”, abria a *Lira dos cinqüent’anos* com a evocação da arte escultórica de Antonio Francisco Lisboa, ressurge no quinto poema da coletânea através da lírica amorosa do árcade Tomás Antonio Gonzaga (1744 – 1810), autor de *Marília de Dirceu* (1792), a mais célebre história de amor de nossas letras¹.

Haicai Tirado De Uma Falsa Lira De Gonzaga

Quis gravar “Amor”
No tronco de um velho freixo:
“Marília” escrevi.²

¹Escreve Manuel Bandeira em sua *Apresentação da poesia brasileira* (São Paulo, Cosac & Naif, 2009, pp. 25 – 26): “O livro *Marília de Dirceu*, [que] é a história dos amores do Poeta, cujos sonhos de felicidade foram tão cruelmente cortados pelo processo em que se viu colhido” [em virtude de seu suposto envolvimento na Inconfidência Mineira, pelo qual, às vésperas do casamento com Marília, foi preso e, mais tarde, degredado para Moçambique, onde permaneceu até a morte], “tornou-se desde logo a lírica amorosa mais popular da literatura de língua portuguesa e nenhum poema, a não ser *Os Lusíadas*, tem tido tão numerosas edições”. Observação análoga já fizera Machado de Assis, em ensaio sobre “A nova geração” de poetas que despontava em 1879, ao comparar a popularidade do autor d’ *O Uruguay* com a do cantor de Marília: “A popularidade de Basílio da Gama é muito inferior a de Gonzaga; ou antes, Basílio da Gama não é absolutamente popular. Ninguém, desde o que se preza de literato até ao que mais alheio for às coisas de poesia, ninguém deixa de ter lido, ao menos uma vez, o livro do Inconfidente; muitos de seus versos correm de cor” (*Obra completa*, volume III, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, p. 828). Vale lembrar que Sérgio Buarque de Holanda, em sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 299), atribui esse “singular êxito alcançado pela obra poética” gonzaguiana à “suave e ingênua simplicidade” do poeta (a qual abordaremos mais adiante), o que, descontadas as idiossincrasias de cada autor e as diferenças de contexto histórico, nos parece aproximar a obra do árcade mineiro da poesia bandeiriana, pautada num *estilo humilde*, de simplicidade natural. De passagem, uma pergunta cuja resposta deve ser pedida à sociologia da literatura: talvez o único livro de versos das letras brasileiras cuja popularidade se compare à história dos amores de Dirceu (Tomás Antonio Gonzaga) e Marília (Maria Dorotéia Joaquina de Seixas) seja o *Eu* de Augusto dos Anjos, cujas “edições se sucedem”, como observa Bandeira, contanto 29 entre 1912, quando o livro apareceu, e 1946 (*Apresentação da poesia brasileira*, p. 143). Sendo uma coletânea que, com suas tendências científicas e imagens escabrosas, difere em tudo e por tudo das liras gonzaguianas, o semelhante sucesso editorial (extraordinário, no Brasil, para um livro de poesia) dá o que pensar.

²*Estrela da Vida Inteira* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 156). Convém lembrar, a título de curiosidade, que até a quinta edição da *Lira dos cinqüent’anos*, publicada em 1951, o título do poema vinha grafado “Hai-kai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”, tendo sido alterado para “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” a partir da edição de 1955. Em algumas crônicas a respeito dessa forma poética, a grafia é igualmente oscilante.

1 – Comentário desentranhado de um título

“A beleza está à espreita por toda a parte. Pode chegar a nós no título de um filme; em alguma canção popular; podemos encontrá-la até nas páginas de um grande ou famoso escritor”. (Jorge Luis Borges)³

Desde a primeira leitura, o único haikai (poema composto por três versos brancos, o primeiro e o terceiro de cinco sílabas, o segundo de sete) perpetrado por Manuel Bandeira ao longo de sua extensa carreira literária⁴ (fato que vai ao encontro do trabalho com as mais variadas formas fixas, que embasa o livro que estamos estudando e se verifica, também, nos dois sonetos ingleses, no “Gazal em louvor de Hafiz” e nos medievalistas “Cossante” e “Cantar de Amor”), se impõe pelo título. “Prática estranha à tradição do haiku” (como destaca Paulo Franchetti, estudioso da literatura japonesa que, dessa forma, não admite serem haicais os “tercetos” compostos por Guilherme de Almeida⁵), o ato de intitular o poema possui, na apropriação bandeiriana da pequena forma poética, a função de explicitar a fonte e o método a partir dos quais o texto foi concebido. Parte-se, assim, de um pressuposto provocador: o de que a poesia possa, através de uma forte *objetivação do*

³Cf. Borges, J. L. *Esse ofício do verso* – tradução de José Marcos Macedo (São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 23).

⁴Apesar de, na crônica “Hai-kais”, publicada em 29 de maio de 1943 (onde são dadas à estampa, pela primeira vez, as traduções de “Quatro haicais de Bashô”, mais tarde enfileiradas nos *Poemas traduzidos*), Manuel Bandeira se confessar “muito afeiçoado à minúscula forma fixa japonesa” e revelar, no entanto, que “até hoje só perpetrei um hai-kai”, manifestando o desejo “de perpetrar outros” (os quais não faria “rimados, como os de Guilherme de Almeida”, preferindo “ficar japonicamente ortodoxo”), o fato é que, em suas coletâneas posteriores a 1944, não encontramos nenhum outro exemplar da forma fixa em questão. Cf. Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas 2* – organização, posfácio e notas de J. C. Guimarães (São Paulo, Cosac & Naif, 2009, p. 384).

⁵Ao escrever sobre “Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil”, o crítico observa – de maneira um tanto dogmática – que, “lidos sem o título, alguns de seus poemas deixam-se ler como haiku. Com o título, que é uma prática estranha à tradição do haiku, praticamente nenhum. De meu ponto de vista, os tercetos de Guilherme de Almeida fracassam como haicais não pela rima ou pela métrica preciosas e afetadas, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm”. Se encarado de maneira tão ortodoxa, o “Haikai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” também não seria um exemplar da pequena forma fixa nipônica. Entretanto – como escreve Ronald Polito, no prólogo à sua tradução dos haicais do mexicano José Juan Tablada (1871 – 1945) – “o que está em jogo [na modernidade] não é uma replicação, porém uma apropriação criativa [do objeto expressivo japonês], uma atitude poética interpretativa, que alcança a essência do haikai sem organizar-se rigorosamente segundo o conjunto das regras próprias dessa forma poética”. Veremos mais adiante que, em sua homenagem a Gonzaga, Bandeira, adequando a forma oriental às necessidades internas de sua obra – portanto, “numa atitude poética interpretativa” –, logra alcançar “a essência do haikai”, cujas semelhanças com seu estilo residem na singeleza e na economia de meios. Cf. Franchetti, P. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* (Cotia, Ateliê Editorial, 2007, p. 248); e Tablada, J. J. *Poemas* – tradução, prólogo, cronologia e notas de Ronald Polito (São Paulo, Edusp, 2008, p. 40).

*lirismo*⁶, ser *tirada* de algo exterior ao sujeito. Para se compreender as conseqüências dessa atitude criadora para o estilo maduro de Bandeira, devemos relacionar aquele prosaico participio ao conceito de *desentranhar*, decisivo em sua teoria poética.

Como se percebe pela leitura da obra em prosa, para o autor do *Itinerário de Pasárgada*, “a poesia está em tudo” e, por isso, “todos os dias reponta onde menos se espera” (numa fugaz notícia da imprensa diária, numa tabuleta de fábrica, numa canção popular, numa cantiga infantil, numa propaganda de sabonete...) exigindo do poeta, enquanto “abstrator de quinta-essências líricas” (“sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas palavras, nos gritos, nos sonhos”; ou, de modo mais abrangente: “a poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha e que tudo penetra”), uma permanente “atitude de apaixonada escuta” para, com sua visão *alumbrada*, captar a beleza difusa por toda parte e, mediante a necessária habilidade artesanal, extraí-la “dos minérios onde ela jaz sepultada”⁷ e materializá-la numa linguagem marcada pela mescla de registros estilísticos variados⁸. Naturalmente, um modo amplo e livre como esse de conceber o fenômeno poético dependia, para ser eficaz, de uma grande capacidade de incorporar elementos heterodoxos, de procedência variada, ao modo de ser mais íntimo de uma poética pessoal – donde resultam composições que, segundo observa o crítico Murilo Marcondes de Moura, guardam profundas “afinidades com o procedimento talvez mais típico das vanguardas – o da montagem”⁹, para o qual Bandeira parecia demonstrar, desde o início de sua trajetória, uma natural disposição, sedimentada ao longo dos anos pela intensa prática da tradução poética e pelo paciente exame de variantes de poemas seus e alheios, sempre norteado pela consciência de que um “pequenino nada” podia estropiar um verso ou

⁶A ótima expressão é de Davi Arrigucci Jr. e foi derivada da expressão “objetivismo lírico”, com a qual, em resenha de 1924 sobre *Kodak*, Sérgio Buarque de Holanda buscou definir o estilo do poeta franco suíço Blaise Cendrars (1887 – 1961), autor importante para os modernistas brasileiros. Cf. Holanda, S. B. de. “Blaise Cendrars – Kodak – Documentaire”, em: Eulálio, Alexandre (organizador) *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (São Paulo, Edusp, 2001, p. 408); e Arrigucci Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (São Paulo, Companhia das letras, 2004, p. 92).

⁷As citações foram tiradas do *Itinerário de Pasárgada (Poesia e prosa)*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, volume II, pp. 11 e 12); da crônica “Fragmentos” (idem, p. 234) e, sobretudo, da fundamental crônica “Poema desentranhado” (idem, pp. 284 - 286), onde se narra a gênese de uma composição importante de *Lira dos cinqüent’anos*: “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”.

⁸Sobre a mescla com níveis distintos de linguagem, diz o poeta no *Itinerário de Pasárgada (Poesia e prosa)*, volume II, p. 83): “A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongoricamente seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão”.

⁹Cf. Moura, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira* (São Paulo, Publifolha, 2000, p. 46).

uma imagem¹⁰. Por sinal, essas duas atividades (a tradução e trabalho com variantes textuais) estão na base dos poemas (exemplares do ponto de vista que agora importa) com que Manuel Bandeira, no auge do movimento de 22 (quando o emprego de processos “objetivantes” para tirar poesia das coisas mais simples do cotidiano recebeu influxo decisivo), colaborou para “O mês modernista”, sessão que o jornal carioca *A noite*, em dezembro de 1925, acolheu em suas páginas. Numa das “quatro ou cinco crônicas” que publicou nesse periódico, o autor do “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” partiu dos seguintes versos de Joaquim Manuel de Macedo¹¹:

Mulher, irmã, escuta-me: não ames.
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas da mentira
E o juramento manto da perfídia.

¹⁰Sobre a pesquisa de variantes, conta Manuel Bandeira em suas memórias (*Poesia e prosa*, II, p. 22): “Quantas vezes, querendo lembrar uma estrofe de poema, uma trova popular, e não conseguindo reconstituí-la fielmente, fazia da melhor maneira o *remplissage*; depois, cotejando as duas versões – a minha e o original, verificava qual delas era melhor, pesquisava o segredo da superioridade e, descoberto, passava a utilizá-lo nos meus versos. Quantas vezes também vi, em poetas de gosto certo nas emendas, um verso defeituoso ou inexpressivo carregar-se de poesia pelo efeito encantatório de uma ou de algumas palavras, exprimindo no entanto o mesmo sentimento ou a mesma idéia que as substituídas”. A leitura de um trecho decisivo como esse (que deve ser complementada pela de ensaios como “Um poema de Castro Alves” ou “A autoria das *Cartas Chilenas*: prova de estilo favorável a Gonzaga”, fundamental para o estudo do “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”) aponta imediatamente para a dimensão do apuro artesanal de Bandeira, poeta que compreendeu, “antes mesmo de conhecer a lição de Mallarmé”, “que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia”. Se passarmos das reflexões teóricas do poeta sobre seu ofício para o domínio da prática efetiva do poema, encontraremos, por exemplo, uma peça de *Lira dos cinqüent’anos* (“Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”), inteiramente composta a partir da pesquisa com variantes, pois, segundo conta Manuel Bandeira a Paulo Mendes Campos, trata-se de “simples restituição ao padrão clássico de um soneto irregular” do poeta de *Mar desconhecido* (onde se encontra o texto original), acostumado, como se sabe, a escrever sonetos em versos livres e brancos. E, antes que alguém se apresse em criticar o nosso poeta por ter plagiado outro escritor, lembremos do que ele disse em suas “Confidências a Edmundo Lys”, recolhidas por Drummond a *Andorinha, andorinha* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p.43): “O plágio pode e deve admitir-se quando o fazemos para recolher pérolas anônimas ou reforçar o valor de um elemento insuficientemente aproveitado por outro poeta”. Não por acaso, portanto, ao discorrer sobre a influência de certos poemas longos de *Clã do jabuti* (“Carnaval carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”) sobre o Guilherme de Almeida de *Raça*, Bandeira escreve a Mário de Andrade, em carta de 26 de junho de 1925: “Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos para firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida”. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, edição citada, p. 219.

¹¹Para não cumular o texto de notas, fica subentendido que todas as citações sem referência bibliográfica foram extraídas da crônica “Duas traduções para moderno seguidas de comentários” (*Andorinha, andorinha*, pp. 249 – 251) ou das páginas 76 e 77 do *Itinerário de Pasárgada*.

Para, em seguida, “transferindo para o plano da auto paródia a técnica e o espírito do poema piada” (José Paulo Paes)¹², convertê-los, com bom humor iconoclasta, em linguagem “cafajeste” ou “caçanje”, desbastada do estilo melodramático (“chorar pranto de sangue”) do romancista da *Moreninha*.

Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Se ele chorar
Se ele se ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredita não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA.

Noutro momento, operando com o famoso soneto de Bocage (“Se é doce no recente ameno estio”), Bandeira, com a finalidade de assinalar “maliciosamente certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas”, assim apresenta os quartetos do poema:

Doçura de, no estio recente,
Ver a manhã tocar-te de flores
E o rio
 mole
 queixoso
Deslizar, lambendo areias e verduras;

Doçura de ouvir as aves
Em desafio de amores
 cantos
 risadas
Na ramagem do pomar sombrio.

Particularmente interessante é o trabalho com o “Adeus de Teresa”, de Castro Alves. Partindo dessa “poesia tão conhecida que dispensa transcrição”, o tradutor, não obstante afirmar seu intento de não permitir “que na versão se insinuasse qualquer parcela do seu sentimento pessoal”, leva a efeito uma “tradução tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria” (como era...) “criação”. Provavelmente por isso,

¹²Veja-se o ótimo estudo dedicado pelo poeta das *Anatomias* ao “Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto”, em seu: *Armazém literário* – organização e prefácio de Vilma Arêas (São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 182 – 196; citação à página 188).

“Teresa” (*Libertinagem*) foi um dos poucos textos aparecidos n’ *A noite* que o poeta julgou dignos de publicar em livro. Nele, além das imagens ousadas de inspiração vanguardista (“Achei que a cara parecia uma perna”; “Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo”), é de se notar o fato da ascensão transcendental e da inspiração poética nascerem em meio a um ambiente erotizado (de modo semelhante ao que se verifica em “Alumbramento”), cuja “volúpia ardente”, na última estrofe, desencadeia uma força capaz de reverter a criação divina¹³:

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

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

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.¹⁴

Exemplos como esses nos permitem ver o quanto um poeta essencialmente lírico e intimista como o autor de *Libertinagem* consegue, ao contato com o mundo exterior, impregná-lo com a marca inconfundível de sua personalidade artística, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância bandeiriana) versos dos mais diferentes escritores¹⁵. E nos deixam, ainda, compreender como, ao longo dos anos, Manuel

¹³Cf. *Gênesis*, capítulo 1; versículo 2.

¹⁴Importante: demonstrando o quanto, como dissemos, a tendência para escrever poemas pessoais a partir do trabalho com materiais lingüísticos diversos, desentranhados de seus contextos originais e incorporados ao espaço poético bandeiriano, manifesta-se precocemente na obra de nosso poeta – construída, a partir de *A cinza das horas*, em torno de preocupações que eram, na essência, já modernas – lembremos que “Teresa” não é a primeira “tradução” tirada por Manuel Bandeira do “Adeus de Teresa”: já na sua coletânea de estréia encontramos o poema “Três idades” (“A vez primeira que te vi”, “Quando te vi segunda vez”), à margem do qual (como podemos ver na edição crítica dos três primeiros livros de Bandeira, preparada pelos pesquisadores J. C. Guimarães e R. T. Valença) anotou o autor: “A vez primeira que fitei Teresa... Castro Alves”. Cf. Bandeira, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 203). Porém, ao lado da coerência criadora representada pelo método moderno de compor, desenvolvido ao longo dos anos de formação; é preciso destacar o alto grau de liberdade na incorporação da obra alheia que certamente representou, sob o influxo das vanguardas européias, a eclosão do movimento modernista. Essa maior liberdade de pesquisa estética é responsável pelo fato de “Três idades” estar, do ponto de vista da forma, muito mais próximo do poema-fonte de Castro Alves do que “Teresa”, “tão afastado do original”.

¹⁵Vista desse ângulo, a arte de Manuel Bandeira revela semelhanças profundas, conforme ele mesmo registrou ao narrar a gênese da “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” (*Estrela da manhã*), com a de T. S. Eliot:

Bandeira foi se embecendo da idéia de “que todo grande verso é um poema completo dentro do poema”¹⁶, o que tornou possível a esse antologista contumaz organizar, com base em versos famosos de sua própria lavra, aquela “antologia ferozmente individual, formada de estrofes de poemas e até de versos isolados” (valendo por uma interpretação autoral da obra toda), que, em carta a Antonio Candido, ele manifestou o desejo de perpetrar¹⁷.

Antologia

A vida
Não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.
Vou-me embora pra Pasárgada!
Aqui eu não sou feliz.
Quero esquecer tudo:
– A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.

Quero descansar
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.)

“O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio ‘Rondó do efeito’ (*Mafuá do Malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luis Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spencer, de Shakespeare, etc”. (*Itinerário de Pasárgada*, p. 83). É necessário, todavia, destacar uma diferença fundamental entre os dois grandes poetas: enquanto Eliot (como se pode ver pelas notas que ele mesmo fez questão de pospor a seus poemas, indicando as fontes de onde desentranhou os versos alheios incorporados à sua obra) operava apenas com fontes da alta cultura (Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Goethe, etc); Bandeira tinha uma concepção muito mais abrangente e radical do fenômeno poético, podendo transportar para dentro do poema tanto elementos da tradição literária (como no “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”), quanto da poesia popular (para ficarmos apenas em dois exemplos de *Lira dos cinqüent’nos*: “Desafio” e “Rondó do capitão”) e mesmo, conforme já se disse, do mundo fugaz do jornalismo (“Poema tirado de uma notícia de jornal”) ou da propaganda, ostensivo na própria “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”.

¹⁶Essa frase fundamental – verdadeira revelação de uma poética – encontra-se numa das crônicas dedicadas por Bandeira à “Poesia concreta” (*Poesia e prosa*, II, p. 515).

¹⁷Cf. Candido, Antonio. “Antologias”, em: *Homenagem a Manuel Bandeira* – organização de Maximiliano de Carvalho e Silva (Rio de Janeiro, Sociedade Sousa da Silveira, 1989, pp. 67 – 69).

Quando a indesejada das gentes chegar
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

(*Estrela da tarde*)

Sintetizando, digamos que o conceito de desentranhar significa, acima de tudo, uma maneira crítica de intervir na obra do outro, projetando sobre ela, a um só tempo, os olhares do leitor e do criador, com a finalidade de adequar os materiais tomados de empréstimo às concepções estéticas do poeta de *Estrela da vida inteira*, entrelaçadas – como observa Davi Arrigucci Jr – nesse verbo com o qual ele gostava de definir o seu ofício de artista da palavra: em seu aspecto “material”, desentranhar aponta para a dimensão do *fazer*; mas, do ponto de vista da interioridade, é também uma forma de *expressão* (desentranhar como “tirar das entranhas”, exprimir o que se passa no íntimo); finalmente, pode ser visto como um meio de acesso ao conhecimento através da palavra poética (desentranhar “como descobrimento ou revelação do oculto”)¹⁸.

Tendo demonstrado a importância do método de composição que deu origem ao “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” para os rumos da poética madura de seu autor, devemos nos voltar para aquele minúsculo texto de dezessete sílabas, buscando discernir, pela análise de sua estrutura verbal, quais as particularidades assumidas, nele, por essa forma moderna de conceber o poético e realizar concretamente o poema. Antes, porém, é preciso rastrear a “falsa lira” da qual os versos foram extraídos.

2 – Bandeira, leitor de Gonzaga

Quando se considera a obra poética de Tomás Antonio Gonzaga como um todo, vem à tona a riqueza de sua personalidade literária, capaz de se adequar, estilisticamente, a diferentes gêneros de poesia. Prova disso é a coexistência, nele, do “pastor amoroso” (para citar o título de um livro de Alberto Caieiro, heterônimo pessoano muito ligado à estética árcade) Dirceu e do sátiro Critilo, autor das *Cartas Chilenas* (1786 – 1789).

Representativas do descontentamento, àquela altura, das elites coloniais em relação ao governo metropolitano, essas famosas *Cartas* consistem em treze poemas anônimos de

¹⁸Cf. Arrigucci Jr., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes* (São Paulo, Duas cidades, 2002, p. 17).

extensão variada (o sétimo e o último em estado de fragmento), compostos em decassílabos e precedidos por uma epístola introdutória, também em verso. No livro, Critilo (“nome tomado de uma personagem do *Criticon*, de Baltazar Gracián”¹⁹) denuncia ao destinatário espanhol Doroteu os desmandos do governador Luis da Cunha Menezes (Fanfarrão Minésio), comandante da província de Minas Gerais entre 1783 e 1788. Deve-se o título da obra ao fato de ter o poeta deslocado a ação da narrativa de Vila Rica para Santiago do Chile, o que não o impediu de deixar claro o alvo de seus ataques, traçando um perfil bastante realista do político satirizado (“Vejo, ó Critilo, do chileno chefe\ tão bem pintada a história nos teus versos,\ que não sei decidir qual seja a cópia, qual seja o original”, diz Doroteu, autor do poema prólogo), envolvido em fatos de conhecimento público dos leitores contemporâneos, revelando o valor das *Cartas Chilenas* enquanto “poemas de circunstância” no sentido mais forte da expressão: verdadeiros documentos históricos acerca de uma sociedade na qual se gestou, conforme observa Antonio Candido, do ponto de vista sistêmico, a literatura brasileira, naquele “momento decisivo” onde os escritores neoclássicos se valiam de formas universalizantes (como os madrigais metastasianos de Silva Alvarenga; os sonetos petrarquistas de Cláudio Manuel da Costa; ou as liras virgilianas de Gonzaga) para incorporar as letras nacionais ao universo expressivo das literaturas matrizes da Europa²⁰.

¹⁹Cf. Bandeira, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*, p. 26. Na longa e importante “Introdução” que redigiu para sua edição anotada das *Cartas Chilenas*, o historiador Afonso Arinos de Melo Franco, ancorado num estudioso italiano de Gracián (Giacomo Pamprolini), esclarece o sentido do pseudônimo adotado por Gonzaga: “Os capítulos do ‘Criticon’ são denominados ‘Crisis’, (segundo Pamprolini esta palavra significa análise de costumes), e o seu herói se chamava Critilo, isto é: o Crítico”. Cf. Critilo (Tomas Antonio Gonzaga) *Cartas Chilenas: precedidas de uma epístola atribuída a Cláudio Manuel da Costa* – introdução e notas por... (Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1940, pp. 8 – 134; citação à página 39).

²⁰Nunca é demais lembrar que, segundo esse crítico e historiador das nossas letras, para a consolidação de uma literatura, é preciso que se configure um sistema composto por três elementos, em interação dinâmica: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”. Como demonstra Candido, no caso brasileiro, esse tripé autor – obra – público, não obstante as *manifestações literárias* anteriores, vai se desenvolvendo, sobretudo, a partir da segunda metade do século XVIII (com a formação, em Minas Gerais, de um ambiente cultural mais organizado) e tem nas *Obras* (1768) de Cláudio Manuel da Costa sua primeira realização estética importante. Encarado assim, como ainda observa o ensaísta, o processo formativo só se realiza plenamente no final do Romantismo, com o aparecimento de Machado de Assis, autor de características universais que, no entanto, tem plena consciência da importância de uma *tradição* literária local e, por isso, parte, para escrever sua obra, do legado de seus antecessores. Cf. Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2011, volume único, citação à página 25). De passagem, um registro: é de se destacar o quanto, para o desenvolvimento desse conceito de “sistema literário” – o qual, aliás, transcende a própria literatura brasileira, servindo, como se vê

A autoria das *Cartas Chilenas*, durante mais de um século, foi uma das grandes discussões da crítica brasileira: enquanto alguns estudiosos atribuíam a obra ao cantor de Marília, outros a creditavam a Cláudio Manuel da Costa²¹. Diante disso (e da escassez de provas históricas para solucionar o problema²²), em abril de 1940 (alguns meses antes, portanto, de publicar o “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”, incluído na primeira edição de *Lira dos cinqüent’anos*, saída do prelo depois da eleição de Manuel Bandeira para a Academia, em agosto) o nosso poeta resolve intervir na polêmica, estampando, em separata da *Revista do Brasil*, um detalhado ensaio sobre o tema: “A autoria das *Cartas Chilenas*: prova de estilo favorável a Gonzaga”. Nesse “trabalho modelar” (como o definiu Sérgio Buarque de Holanda²³) o crítico coteja o texto das epístolas com a *Marília de Dirceu*

pelo uso que dele fez Ángel Rama em seus estudos sobre a literatura hispano-americana, como possível ponto de apoio para se compreender quaisquer literaturas de países de passado colonial – devem ter sido valiosos para Candido os ensaios de T. S. Eliot, em quem o crítico foi tão grande quanto o poeta. De fato, textos como “What is a classic?” (1944), “The function of Criticism” (1923) e, sobretudo, “Tradition and individual talent” (1917), provavelmente, estejam na base da *Formação da literatura brasileira* (escrita entre 1945 e 1957; publicada em 1959), o maior clássico da nossa historiografia literária.

²¹Na verdade, muitas outras possibilidades foram aventadas. A menos improvável delas (levantada, em 1851, por Varnhagen que, em 1867, mudou de opinião e imputou as *Cartas* a Cláudio Manuel da Costa) dava conta de que Alvarenga Peixoto (naquele período, um dos únicos habitantes de Vila Rica, além de seus amigos Cláudio e Gonzaga, comprovadamente dotado de habilidade literária para compor os versos contra Cunha Meneses), seria o oculto Critilo. Para refutar essa afirmação, basta dizer que a escassez de versos que nos deixou o autor (apenas trinta e três poemas relativamente curtos) impossibilita o cotejo estilístico com as epístolas; além disso, as suas composições são, em geral, destinadas ao louvor de poderosos, diferindo, portanto, no mais fundo, do espírito que anima as *Cartas Chilenas*.

²²Uma das principais foi descoberta pelo historiador Luis Camilo de Oliveira Neto. Em 1939, cotejando algumas passagens das *Cartas Chilenas* com um ofício enviado, em 21 de março de 1787, por Gonzaga, ouvidor em Vila Rica, à rainha D^a Maria, descobriu esse pesquisador que, no documento, eram compendiados todos os desvarios de que, no poema, é acusado o Fanfarrão. Em certos trechos, como destaca Manuel Bandeira, as expressões do juiz e do poeta são idênticas. No ofício: “...enfim, Senhora, ele [Cunha Meneses] não tem outra Lei, e razão, mais que o ditame de sua vontade”. Na Carta 9: “...um bruto chefe\ Que não tem outra Lei mais que a vontade?”. Cf. Bandeira, Manuel. “A autoria das *Cartas Chilenas*: prova de estilo favorável a Gonzaga” (*Poesia e prosa*, volume II, pp. 935 – 962; citação à página 937). Aproveitamos para dizer que, a fim de evitar um acúmulo desnecessário de referências, nas citações seguintes não indicaremos as páginas donde tiramos os excertos transcritos.

²³Ver o ótimo estudo do autor de *Visão do Paraíso* sobre “As Cartas Chilenas”, recolhido às suas *Tentativas de mitologia* (São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 221 – 229; citação à página 222). Neste ensaio também modelar, o crítico, além de debater a questão da autoria do poema, oferecendo um bom panorama das atribuições ao longo do tempo e aderindo à opinião de que “a obra é de Tomás Antonio Gonzaga”, detém-se numa interessante análise acerca da postura (ao contrário do que se poderia imaginar, num texto de intenção crítica) conservadora de Critilo: “Em realidade – observa – tudo se encontra no poema menos as idéias de subversão que se poderiam esperar. O autor empenha-se antes em querer ver restaurada a justiça – zelo do magistrado – do que em assistir a uma transformação da sociedade. Sua revolta não é contra as instituições que podem abrigar a injustiça, mas contra a injustiça que deturpa as instituições. A velha ordem, transitoriamente perturbada pelo Fanfarrão, parecia-lhe destinada a perdurar como lei eterna e indiscutível”. Daí porque, mais adiante, Sérgio observar que “esse homem mais tarde envolvido numa conjuração subversiva, revela-se consistentemente o que em linguagem moderna se chama um reacionário”. E o analista, para comprovar esse teor reacionário das *Cartas*, ressalta “que era o desprestígio dos homens de sua categoria

e as poesias completas de Cláudio, em busca de algumas peculiaridades estilísticas que, aparecendo em Critilo e num dos possíveis autores, “se não registrem no outro, ou se registrem muito menos” (Rodrigues Lapa)²⁴. Um método objetivo como esse impõe, de saída, que o analista se baseie em elementos que independem de impressões pessoais. Estes consistem em dois tipos básicos: os que dizem respeito às rimas e à estrofação; e os que se referem à estrutura rítmica dos versos. Sucede, todavia, que tanto as rimas quanto a estrofação inexistem nas *Cartas*, restando ao nosso bardo apegar-se à constituição interna dos decassílabos.

“[Porém], aqui – confessa –, por mais que apurasse a atenção e o ouvido, não pude assinalar diferenças entre os dois poetas: ambos se valem de hiatos, sinéreses, *enjambements*, e não há ritmo das *Cartas* que não se encontre com maior ou menor frequência num e noutro”.

Assim, as dificuldades impostas pelo objeto e pelo método de análise obrigaram o ensaísta a se debruçar sobre miudezas de vocabulário e de sintaxe dos escritores em foco. Nesse terreno árido, a argúcia artesanal do poeta foi o maior trunfo do crítico. Acostumado, como vimos, ao estudo paciente de pequenas variantes textuais, o prosador d’ “A autoria das *Cartas Chilenas*” elenca nada menos do que vinte e cinco provas de estilo favoráveis a Gonzaga. Recuperemos, rapidamente, algumas delas.

Na primeira carta lemos estes versos:

o que mais irritava o poeta”, porque, “orgulhoso de seu sangue limpo e de sua casta, ele via com maus olhos a jactância de mulatos e filhos de vendeiros galgando as posições e ganhando consideração. A revolta desse inconfidente era, no fundo, um ressentimento de aristocrata” (para se verificar a verdade dessa asserção, leia-se a Carta 9). Nesse sentido, os versos de Critilo se devem menos ao futuro inconfidente do que ao déspota ilustrado que, ainda jovem estudante em Coimbra, redigiu um cauteloso *Tratado de direito natural*, de inspiração pombalina. É interessante notar: ressaltando-se sempre as diferenças de contexto histórico e social e as especificidades da sátira de Gregório de Matos, encarados dessa perspectiva, os ataques de Tomás Antonio a Cunha Meneses têm, na essência, a mesma natureza conservadora das setas ferinas que, um século antes, o poeta baiano disparava contra mulatos, mulheres, comerciantes, judeus, etc. Como bem observa Alfredo Bosi ao discorrer sobre a obra gregoriana, “não se tratava de um rancor cego, de uma atração bília projetada, a torto e a direito, contra pessoas entre si diversas”, pois, “o que está em jogo não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição entre a nobreza que desce e a mercancia, que sobe”. Nessa gangorra social, o fidalgo, cioso das benesses de sua origem, busca ferir de morte, com a ironia funcional de seus poemas, toda e qualquer possibilidade de transformação das normas sociais vigentes, ancoradas na organização estamental do *Ancien Regime*, àquela altura já em vias de esgotamento. Cf. Bosi, Alfredo. “Do antigo estado à máquina mercante”, em sua: *Dialética da colonização* (São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 94 – 118; citações à página 101).

²⁴Convém ler o livro fundamental onde o filólogo português encerrou definitivamente as discussões sobre quem teria composto os versos de Critilo, comprovando que eles saíram da pena gonzaguiana. Cf. Lapa, M. R. *As “Cartas Chilenas”: um problema histórico e filológico* (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958; citação à página 2).

Inda que o vento, que d'alheta sopra,
Lhes inche os soltos, desrinzados panos?

Destacando que as expressões “soprar o vento da alheta” e “desrinzar-se” “não se encontram na obra de Cláudio”, Manuel Bandeira nos remete à terceira estrofe da lira 7 da Parte III de *Marília de Dirceu*:

Verás ao deus Netuno sossegado,
Aplainar c'o tridente as crespas ondas;
Ficar como dormindo o mar salgado;
Verás, verás d'alheta
Soprar o brando vento;
Mover-se o leme, desrinzar-se o linho²⁵.

“A primeira expressão” – diz Bandeira n' *Apresentação da poesia brasileira*, ao retomar o ensaio aqui em pauta – “é pouco comum” na língua; “a segunda não aparece registrada com *i* nasalado em nenhum dicionário. Elas valem, pois, quase por uma assinatura de Gonzaga”²⁶. Outra expressão que vale “quase por uma assinatura de Gonzaga” é “pegar em” que, também inexistente em Cláudio, se verifica nas *Cartas* (“Pega na pena, e desta sorte voa”) e é empregada, em três oportunidades, nas liras em louvor de Marília.

Pega na lira
Pega na lira sonora
Suspiro, pego no pente

Varenhagen havia apresentado em favor de Cláudio Manuel da Costa o argumento estilístico das repetições de palavras no mesmo verso, construção freqüente tanto em Critilo

²⁵Em sua citada “Introdução” às *Cartas Chilenas* (p. 111), ao retomar o exame estilístico de Bandeira, Afonso Arinos esclarece o sentido destas palavras: “Alheta é um termo náutico, e ‘desrinzar’ é uma forma incorreta de ‘desenrizar’, verbo que designa o ato de colher incompletamente as velas”.

²⁶*Apresentação da poesia brasileira*, pp. 28 – 30. Destaque-se: ocorrendo na lírica amorosa e na produção satírica de Gonzaga, o termo *desrinzar* está presente, também, em sua tardia incursão pelo gênero épico. Na fragmentária epopéia *A conceição* (1805?) – redigida, já no exílio africano, com base num naufrágio que, no dia 2 de setembro de 1802, vitimou mais de cem pessoas na costa de Moçambique – lemos: “Despica, pois é tempo, a minha afronta: \ agita os mansos ares, que lhe rompam\ as velas desrinzadas” (canto IV; versos 147 – 150). Cf. Gonzaga, Tomás Antonio. *A Conceição: o naufrágio do Marialva* – introdução, transcrição e notas de Ronald Polito de Oliveira (São Paulo, Edusp, 1995, p. 203).

quanto em Glauceste Satúrnio²⁷. Entretanto, como registra Bandeira num dos passos mais iluminadores de seu trabalho, a estatística dos vocábulos repetidos mostra que a porcentagem é de 2,7 nas *Cartas*; 0,6 na obra de Cláudio; e 2 na de Gonzaga. Sob este aspecto, o cantor de Marília é dos dois poetas o mais próximo de Critilo e, portanto, com exceção da epístola que precede as *Cartas* (cujo provável autor é Cláudio²⁸), deve ser imputada a Tomás Antonio Gonzaga a diatribe contra Cunha Meneses.

Observações como essas demonstram o quanto, no período em que escrevia o “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”, Manuel Bandeira, disposto a solucionar o problema d’ “A autoria das *Cartas Chilenas*”, entranhou-se profundamente na lírica do árcade homenageado. Além disso, no tocante à materialidade da linguagem, foram, tudo indica, as pesquisas realizadas durante a redação do ensaio que colocaram ao alcance do poeta de *Lira dos cinquent’anos* o texto do qual, num instante de leitura *alumbrada*, ele tirou as três redondilhas do seu pequeno *objet trouvé*, cuja gênese devemos, a partir de agora, acompanhar de perto.

3 – A lição de João Ribeiro

“O essencial é dar a nota justa; um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura” (Eça de Queiroz)²⁹

1

Das inúmeras edições que teve *Marília de Dirceu*, algumas foram historicamente importantes para o estabelecimento do texto das liras e, ainda, para que o livro se estruturasse nos três setores em que está dividido. A primeira edição é de 1792, Lisboa,

²⁷Assim como os árcades italianos e portugueses, os integrantes da Arcádia Ultramarina (agremiação literária, filiada à Arcádia Romana, que, por influência do autor d’ *O Uruguay*, foi fundada em Vila Rica, provavelmente em 1764, como se depreende de um documento “Per la Fondazione della Colonia Oltremarina”, adquirido em 1992 pelo bibliófilo José Mindlin) também usavam pseudônimos pastoris: Cláudio Manuel da Costa era Glauceste Satúrnio; Basílio da Gama, Termindo Sepílio; Alvarenga Peixoto, Eureste Fenício; Silva Alvarenga, Alcindo Palmireno. Em suas liras, como já estamos cientes, Gonzaga era Dirceu. Sobre a existência (questionada por décadas) de uma Arcádia no Brasil setecentista, leia-se: Holanda, S. B. de. “Gosto arcádico”, em suas: *Tentativas de mitologia* (edição citada, pp. 241 – 271); Candido, Antonio. “Os ultramarinos”, em seus: *Vários escritos* (Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, pp. 153 – 165); e Souza, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa: o letrado dividido* (São Paulo, Companhia das letras, 2011). Nessa recente biografia do lírico de Nize, a autora reproduz o documento mencionado acima.

²⁸Ver as considerações de Afonso Arinos sobre “A autoria da epístola” de Doroteu, em sua: “Introdução” às *Cartas chilenas*, edição citada, pp. 128 – 134.

²⁹“*O Primo Basílio* (carta a Teófilo Braga)”, em: Queiroz, Eça de. *Obra completa* (Porto, Lelo & Irmão, sem data, volume I, p. 1151).

Tipografia Nunesiana. Traz apenas o que viria a ser a Parte I, composta por trinta e três liras. Sete anos mais tarde, a mesma oficina imprime a segunda edição, a qual, além de enfeixar os poemas anteriormente publicados, agrega uma inédita Parte II, com trinta e duas liras. Em 1802, a mesma Nunesiana refunde a segunda parte com cinco liras. O ano de 1811 marca o aparecimento da fundamental edição Lacerdina, conhecida assim por ter sido publicada pela tipografia lisboeta desse nome. Aí são acrescentadas quatro liras inéditas à Parte I e, ainda, uma (a de número 38, “Eu vejo aquela deusa”) à Parte II. Por fim, em 1812, a Imprensa Régia, também da capital portuguesa, imprime uma edição contendo, além dos poemas já conhecidos (com exceção da lira 38 da segunda parte), a Parte III, composta por vinte e oito poemas (dos quais seis de autoria questionável) anteriores ao ciclo de *Marília*³⁰. Por aí se percebe que, embora escrita entre 1785 e 1792, somente em 1812 a lírica amorosa mais popular da literatura brasileira alcançou sua forma definitiva. Antes disso, em 1800 (Lisboa, Editora Bulhões), surge a edição que se tornou, ao mesmo tempo, a mais controversa da vida editorial de *Marília de Dirceu* e a mais importante para se compreender, em profundidade, o nascimento do único haicai de Manuel Bandeira.

A edição Bulhões apresentava, além das duas partes iniciais, uma terceira (a qual não deve ser confundida com a legítima Parte III de 1812), composta por dezessete liras apócrifas e que – conforme escreve Afonso Arinos de Melo Franco – “é hoje seguramente tida como falsa por todos os que entendem mais ou menos do assunto”, tendo sido, entretanto, “várias vezes reimpressa no Brasil, como verdadeira, desde o começo do século passado, inclusive por editores literários de responsabilidade, como Joaquim Norberto e José Veríssimo”³¹. Manuel Rodrigues Lapa, na primeira das três edições do cancioneiro à *Marília* que organizou (onde recolheu, “como curiosidade histórica”, a “Suposta Parte III”), aborda esses versos falsificados nos seguintes termos:

³⁰Tais informações foram colhidas, principalmente, em: Gonzaga, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu* (texto bilíngüe português/espanhol) – tradução, edição, prólogo e notas de Jorge Ruedas de la Serna (São Paulo, Edusp, 2002, pp. 38 – 42). Lembremos que há, ainda, uma outra edição histórica: a da Imprensa Régia, de 1817, a qual – diz Ruedas de la Serna – “reproduz as duas primeiras partes da Lacerdina e mantém o mesmo prefácio dela. É, portanto, menos significativa”. Para uma descrição minuciosa das edições de *Marília de Dirceu*, consulte-se: Moraes, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial* (São Paulo, IEB/USP, 1969, pp. 162 – 177).

³¹Ler o prefácio desse historiador à sua edição de *Marília de Dirceu* (São Paulo, Martins, 1943, p. ix).

“Já as duas edições de 1811 e 1812 negam redondamente a autenticidade dessa Parte, chegando a Lacerdina a dizer que era ‘inteiramente apócrifa e até feita por pessoa do seu conhecimento’. Têm-se atribuído ao poeta brasileiro de Minas, José Eloi Ottoni, que nasceu em 1764 [e morreu em 1851] e celebrou efetivamente em medíocres versos uma Marília – sua companheira. Não é de aceitar essa atribuição, pois que seria impossível que Ottoni ignorasse essa coisa simples: que Gonzaga era português e sobretudo que Marília era brasileira. O grosseiro mistificador dessa 3ª Parte ignora estes fatos essenciais. Seja como for, uma simples análise dessas liras revela imediatamente [...] que o texto não poderia pertencer a Gonzaga”.³²

De fato, é bastante improvável, a julgar pela qualidade média de seus poemas, que Eloi Ottoni (árcade menor, influenciado por Gonzaga e Bocage, que ficou mais conhecido graças à poesia religiosa, traduzindo com destreza os *Provérbios de Salomão* e o *Livro de Job*) seja o obscuro imitador de Dirceu. Porém, o argumento central apresentado por Lapa para negar ao escritor mineiro a paternidade da inautêntica parte terceira não nos convence. Com base na estrofe inicial da falsa lira 15:

“Marília, pastora bela,
brancas ovelhas pastava,
junto dum bosque frondoso
Que à margem do Tejo estava”.

O estudioso lusitano comenta:

“É esta uma das provas que mais invalidam a autenticidade desta 3ª Parte, fazendo dela, por vezes, uma grosseira mistificação. Marília, pastora do Tejo! Claro que uma lira destas não pode ser atribuída ao poeta brasileiro Eloi Ottoni, conhecedor do idílio e do drama de Gonzaga”³³.

Ora, se é verdade que tais versos são “uma das provas que mais invalidam a autenticidade desta 3ª parte”, nada impede que Ottoni ou qualquer outro poeta “conhecedor do idílio e do drama de Gonzaga” os tenha escrito. Obviamente, o misterioso autor (que

³²Cf. Gonzaga, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu e mais poesias* – prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa (Lisboa, Sá da Costa, 1937, p. xxxv). Além dessa fundamental edição (que traz, pela primeira vez, o importante poema encomiástico “Congratulação com o Povo Português na feliz Aclamação da muito Alta e muito Poderosa Soberana d. Maria I, Nossa Senhora”, encontrado por Lapa, em forma de manuscrito, na biblioteca da Universidade de Coimbra), o filólogo português organizou duas outras edições decisivas de Gonzaga: *Obras completas* – edição crítica (São Paulo, Instituto Nacional do Livro, 1942); e *Obras completas* – edição crítica (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, 2 volumes).

³³*Marília de Dirceu e mais poesias*, p. 251, nota de rodapé.

deveria repetir para si, todos os dias, em sentido pejorativo, aquele célebre verso bandeiriano: “Sou poeta menor, perdoai!”), com a finalidade de obter um efeito estético qualquer (por exemplo, evocar a tradição camoniana), poderia, mesmo ciente dos “fatos essenciais” de que “Gonzaga era português e sobretudo que Marília era brasileira”, deslocar a cena idílica para as margens do Tejo. De qualquer forma, desconsiderando a identidade do “grosseiro mistificador” dessas peças apócrifas (de resto, irrelevante), o essencial (e nisso o grande editor de *Marília de Dirceu* tem plena razão) é que “uma simples análise dessas liras revela imediatamente que o texto não poderia pertencer a Gonzaga”. É o que se conclui da leitura, dentre muitos outros, destes versos da falsa lira 3:

“Mil penas estou sentindo
dentro n’alma; e por negaça
me está dizendo a desgraça,
que nunca mais t’hei de ver.
Ausente de ti, Marília,
que farei? irei morrer!”

Como bem notou Antonio Candido, intérprete refinado da lírica gonzaguiana, “são impressionantes a firmeza e a sabedoria reveladas” pelo poeta “nas liras da prisão”, recolhidas à segunda parte do livro. “Nenhum momento de desmoralização e renúncia” (como o que acabamos de ler); “sempre a certeza da sua valia, a confiança nas próprias forças”. Por isso, “um dos melhores critérios para se avaliar a inautenticidade da falsa III Parte é precisamente o desalento e a lamúria que a envolvem” (“Ausente de ti, Marília, que farei? irei morrer!”), “tão em contraste com a fibra dos demais poemas”³⁴. Contraste evidenciado, por exemplo, nestas palavras redigidas energeticamente contra a suposta “vil calúnia” que, privando o autor de liberdade, arruinou seus planos de vida conjugal.

“Esprema a vil calúnia muito embora,
entre as mãos denegridas e insolentes,
os venenos das plantas
e das bravas serpentes;

Chovam raios e raios, no meu rosto
não hás de ver, Marília, o medo escrito,
o medo perturbado,
que infunde o vil delito”. (II, 2)

³⁴Formação da literatura brasileira, p. 130.

A esta altura, já podemos deduzir em que consiste a falsidade expressa no título do poema em foco: ele foi desentranhado de uma das dezessete liras da “Suposta Parte III”, constante, conforme já se observou, da edição Sá da Costa de 1937, tomada por Bandeira como texto base para a obra de Gonzaga, em seu estudo sobre as *Cartas Chilenas*³⁵. Efetivamente, a simples leitura de um desses textos inautênticos (a falsa lira 8), não deixa dúvidas quanto à origem do haicai bandeiriano.

Um dia que o gado
no prado guardava,
Amor me aparece
com arco e aljava.

No tronco mais verde,
que no prado houvesse,
Amor me mandou
seu nome escrevesse.

Contente parti
um tronco buscar,
para nele as ordens
pronto executar.

No tronco dum freixo
que viçoso vi,
quis gravar “Amor”,
“Marília” escrevi.

Tanto que Amor vê
o engano feliz,
o nome beijando
Alegre me diz:

- Não temas, Dirceu,
não mudes de cor:
nesse doce nome
escreveste Amor.³⁶

O poema se estrutura em seis quadras de andamento rítmico pentassilábico, reforçado pelas rimas de versos pares. Aberto por uma fórmula liminar da prosa de ficção (“Um dia”), ele introduz, desde o início, uma breve sequência narrativa, onde se encontram

³⁵Relata Manuel Bandeira: “Em meu estudo comparativo, servi-me, para Gonzaga, da edição Sá da Costa, [preparada pelo] erudito crítico português, Sr. Rodrigues Lapa”. (“A autoria das Cartas Chilenas”, p. 935). A edição mencionada pelo nosso poeta só pode ser a de 1937, pois o livro organizado por Lapa só foi reeditado em 1944, quatro anos depois do aparecimento do “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”.

³⁶*Marília de Dirceu e mais poesias*, pp. 231 – 232.

alguns elementos típicos da convenção árcade: o poeta, homem culto e de extração urbana, alegoricamente disfarçado, pela “delegação poética”, em rústico e humilde pastor, apascentando seu gado e disposto a celebrar sua pastora; as travessuras do levado deus Cupido (Amor); a natureza estilizada de um “lugar aprazível” (“prado”, “tronco mais verde”, “freixo”, etc.). O motivo central do texto é um trabalho delegado por Cupido a (pseudo) Dirceu:

No tronco mais verde,
que no prado houvesse,
Amor me mandou
seu nome escrevesse.

“Contente”, o eu lírico parte para – como dizem os versos truncados da terceira estância – “pronto executar” as “ordens” da entidade mitológica. Fica claro que todo o interesse da falsa lira encontra-se no cumprimento da tarefa, levada a efeito na quarta estrofe.

No tronco dum freixo
que viçoso vi,
quis gravar “Amor”,
“Marília” escrevi.

Excetuando-se o segundo, introduzido apenas para respeitar o esquema da quadra, esses versos constituem o núcleo da composição, pois, embora escritos por um imitador grosseiro, encerram os elementos centrais da poética de Tomás Antonio Gonzaga: Amor e Marília, encarados aqui como sinônimos. Todo lirismo provém do fato de que, aos olhos do poeta, registrar, “no tronco de um velho freixo” (como reelabora Bandeira, deslocando a paisagem árcade para o centro do haikai e dando ao segundo verso as sete sílabas necessárias), o sentimento amoroso, corresponde a redigir o nome da mulher amada. Chegamos, portanto, ao momento decisivo da passagem da lira ao haikai, sendo importante destacar: o uso de um esquema poético japonês para homenagear um artista neoclássico, permite a Manuel Bandeira aproximar, através de uma *desconstelização*³⁷ de elementos heterogêneos e distantes, tradições poéticas do Ocidente e do Oriente, realizando, no

³⁷ A ótima expressão foi cunhada por Haroldo de Campos, em ensaio acerca das relações do autor de *Estrela da tarde* – onde se encontram os poemas visuais de Manuel Bandeira – com o Concretismo. Cf. Campos, Haroldo de. “Bandeira, o desconstelizador”, em: Brayner, S. (organizadora) *Manuel Bandeira: fortuna crítica* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, pp. 279 – 285).

interior do poemeto em estudo, o projeto literário que enforma todo o livro onde ele foi publicado: celebrar, com base nos mais diversos meios expressivos, a poesia de todos os tempos e lugares.

Depois de atingir o ápice na estrofe quatro, a qualidade estética do idílio decai sensivelmente. Os oito versos finais não passam de um esclarecimento didático do efeito obtido (“nesse doce nome\ escreveste Amor”), sem nenhum valor funcional na estrutura do texto.

3

No *Itinerário de Pasárgada*, após preencher a lacuna existente entre o ano de 1904, quando adoeceu, e o de 1917, em que publicou seu primeiro livro de versos (os treze anos decisivos durante os quais o poeta diz ter formado a sua técnica), Manuel Bandeira relembra a recepção crítica d’ *A cinza das horas*. Dentre todas as apreciações de sua coletânea de estréia, ressalta que “a mais desvanecedora, por inesperada, foi a de João Ribeiro”³⁸. Este ensaísta, em artigo chamado “A poesia nova” (título que demonstra o quanto, já no nascedouro, aquela obra continha de moderno), destacava a “volta à simplicidade e ao natural” operada naqueles poemas de fatura simbolista:

“*A cinza das horas*, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos havíamos estragado o gosto, com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromâncias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável”.

Atento às raízes portuguesas do lirismo bandeiriano, o crítico observava que a “Canção de Maria” “tem a mesma suavidade e frescor” das redondilhas de Camões. De repente, em meio a tantos elogios, surgia – como assinala o autor d’ *A cinza das horas* – “uma advertência onde havia uma lição admirável”:

“Na *Cinza das horas* há ainda uma ou outra rara poesia que parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela melodia ingênita que Carlyle atribuía a todas as coisas do coração. Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas:

³⁸Para as citações a seguir, leia-se: Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada* (edição citada, pp. 47 – 48); e Ribeiro, João. “Manuel Bandeira”, em seu: *Crítica: os modernos* – organização, prefácio e notas de Mucio Leão (Rio de Janeiro, ABL, 1952, pp. 66 – 77).

céu, água e uma voz errante bastam aos seus quadros: ‘És como um lírio\ Nascido ao pôr do sol à beira d’água\ Numa paisagem triste, onde cantava um sino...’”.

João Ribeiro não transcreveu o poema “Imagem” na íntegra:

És como um lírio alvo e franzino,
Nascido ao pôr do sol, à beira d’água,
Numa paisagem erma onde cantava um sino
A de nascer inconsolável mágoa...

A vida é amarga. O amor, um pobre gozo...
Hás de amar e sofrer incompreendido,
Triste lírio franzino, inquieto, ansioso,
Frágil e dolorido...

Diante disso, conclui o memorialista do *Itinerário*:

“Era como se o mestre dissesse: ‘Nesse poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada’. Meditei na lição e até hoje em toda poesia que escrevo me lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais”.

O cotejo da homenagem a Tomás Antonio Gonzaga com o texto donde ela proveio torna ostensivo que Manuel Bandeira, tal como seu antigo professor em relação à “Imagem”, pautou-se, em seu haicai, por uma rigorosa economia de meios, reduzindo, em estilo simples e despojado, vinte e quatro versos a apenas dezessete sílabas – o que ampliou, por concentração, a densidade dos elementos selecionados. É como se o poeta dissesse: “Nesse poema de seis quadras, o que importa como poesia são as palavras que escolhi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada”. Vemos, então, que o “pequenino nada” abordado nestas páginas, de modo análogo ao conceito de desentranhar que lhe deu forma, mergulha profundamente nas origens da lírica de Bandeira, remetendo-nos à sua longínqua e difícil aprendizagem do ofício de poeta. Na verdade, tirado da falsa lira, o haicai já não é a falsa lira, porque passa a reger-se segundo o conjunto de regras próprias da poética à qual foi organicamente incorporado. Assim, dado o seu caráter exemplar das múltiplas direções seguidas pelo nosso bardo ao longo de mais de meio século de produção literária, a leitura crítica do “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” vai aos poucos iluminando aspectos relevantes do conjunto da obra. Nesse

sentido, vale prosseguir no trabalho, em busca de possíveis afinidades do autor de *Estrela da vida inteira* com seu homenageado.

4 – Entre o sublime e a simplicidade

1

Conforme já dissemos, no mesmo período em que analisava a fundo as líras de Tomás Antonio Gonzaga, Manuel Bandeira, preocupado em determinar a paternidade das *Cartas Chilenas*, estudava, com idêntico afincamento, os versos de Cláudio Manuel da Costa. Ou seja: poderia ter tirado um poema à sua maneira da obra de qualquer um dos dois árcades ultramarinos, o que nos obriga a refletir acerca de sua preferência (ostensiva, diga-se de passagem, num livro como *Apresentação da poesia brasileira*³⁹) por Dirceu em detrimento de Glauceste. Além do gosto pessoal (sempre difícil de interpretar), estaria ela ligada a questões de poética? Vejamos.

Tanto em Portugal, onde teve início com a fundação da Arcádia Lusitana (1756), quanto no Brasil, o Arcadismo foi, em linhas gerais, uma transformação da literatura que, em consonância com o racionalismo filosófico do Século das Luzes, voltou-se contra a linguagem retorcida e o demasiado amaneiramento a que, em sua fase de declínio, chegou o Barroco. Tal como os árcades italianos (os quais, em 1690, haviam fundado a Arcádia Romana, em cujo manifesto os “pastores” filiados se declaravam dispostos a “exterminar o mau gosto e empenhar-se para que ele não pudesse ressurgir, perseguindo-o onde se aninhasse ou escondesse”⁴⁰, tomando por *mau gosto* os traços cultistas dos Seiscentos), os de língua portuguesa buscavam uma linguagem mais natural, pautada sobretudo na emulação de autores gregos e romanos. Tudo isso estava sintetizado na famosa divisa da Arcádia Lusitana, como assinala Hernani Cidade:

“Na divisa – *Inutila Truncat* – está patente o objetivo principal: – atacar os excessos verbalísticos do gongorismo, cingir as formas literárias, até, em certa medida, as verbais, métricas ou estróficas, aos bons

³⁹Nessa obra, ao estudar, sob uma perspectiva histórica, o evoluir da poesia brasileira, Manuel Bandeira dedica (dados da edição utilizada neste trabalho) apenas vinte e uma linhas a Cláudio; em contrapartida, o estudo de Gonzaga ocupa cinco páginas e meia. Cf. *Apresentação da poesia brasileira* (São Paulo, Cosac & Naif, 2009, pp. 20 e ss).

⁴⁰Citado em: Holanda, S. B. de. “O gosto arcádico”, em seus: *Capítulos de literatura colonial* – organização e introdução de Antonio Candido (São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 181).

modelos greco-latinos. Tudo quanto destoasse dessa clara harmonia e sobriedade seria *truncado* como *inútil*”.⁴¹

Entre nós, Cláudio Manuel da Costa foi o primeiro a empreender, de maneira programática, a busca por essa “clara harmonia e sobriedade”; contudo, sem atacar frontalmente “os excessos verbalísticos do gongorismo”. Escritor de formação barroca⁴², e dotado de grande consciência poética, no “Prólogo ao leitor” de suas *Obras* (1768), ele se antecipa, em tom de aparente autocrítica, à censura que a “comua opinião” (àquela altura, já partidária do gosto neoclássico) poderia fazer a algumas das peças reunidas no livro, em especial as pastoris.

“[...] te não há de agradar a elegância de que são ornadas”.⁴³

Pondera, por outro lado, tentando captar benevolência, que nem tudo está em desacordo com os padrões do seu tempo, porque,

“Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o *estilo simples*, e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sanazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões etc.” (grifos nossos)

Quanto ao fato de nem mesmo o conhecimento das “melhores passagens” da tradição pastoril ter sido capaz de desbastar seu livro, por completo, daquelas “elegâncias”

⁴¹Cf. Cidade, H. *Lições de cultura e literatura portuguesas* (Coimbra Editora, 1975, volume II, p. 255).

⁴²Como registra Alfredo Bosi, “Cláudio estreou como cultista e, sem dúvida, ecos do Barroco eram os versos que se produziam na Coimbra que ele conheceu adolescente”, durante os cinco anos em que estudou cânones na Universidade (1749 – 1753). Datam desse período alguns opúsculos de fatura nitidamente seiscentista: o *Culto Métrico* (1749), o *Munúsculo Métrico* (1751) e o *Epicédio* (1753), para citar apenas os que chegaram até nós. O fato do autor não ter incluído esses trabalhos juvenis em suas *Obras* de maturidade não impede que – segundo observa Sérgio Buarque de Holanda, estudioso que melhor analisou a extensão e a profundidade do barroquismo de Glauceste – “Cláudio Manuel da Costa ainda pertença à era barroca: as formas arcádicas, ou que supunha sinceramente arcádicas, representariam, nesse caso, apenas um disfarce externo”. Cf. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira* (São Paulo, Cultrix, 2006, p. 61); e Holanda, S. B. de. “Cláudio Manuel da Costa”, em seus: *Capítulos de literatura colonial* (edição citada, pp. 227 – 405; citação à página 281).

⁴³Esta e as próximas citações do “Prólogo” foram extraídas de: Proença Filho, Domício (organizador). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto* – artigos, ensaios e notas de M. S. de Aguiar (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, pp. 47 – 48).

do passado (verificáveis, entre outras coisas, no “muito uso das metáforas”), o autor da “Fábula de Polifemo” tenta se justificar alegando

“[...] que a maior parte destas *Obras* foram compostas ou em Coimbra ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras”

Antonio Candido já assinalou o quanto deve existir de “artifício” nessas palavras, “pois a análise interna permite datar boa parte das composições maiores (epicédios, éclogas) revelando que são posteriores a 1754 ou 1760”. Além disso, é provável que, em certos casos, o poeta “haja retomado composições anteriores”, deixando “nelas a marca cronológica desta revisão”⁴⁴. Na verdade, como o próprio Cláudio confessa com discreta satisfação, aqueles adornos aparentemente reprováveis se devem a uma forte *propensão para o sublime*, arraigada em seu “gênio” criador desde a juventude, quando desenvolveu seu reconhecido talento de artífice do verso, responsável por alguns dos melhores sonetos da língua portuguesa⁴⁵.

“[...] o gênio me fez propender mais para o sublime”.

Estamos, como se vê, diante de um “letrado dividido” (Laura de Melo e Souza) entre o estilo simples do século XVIII e o estilo ornado do século XVII. Como renovador, intelectualmente, adere ao primeiro; mas, no ato concreto do poema, muitas vezes deixa-se guiar, no íntimo, pelo segundo. Imitando Ovídio, afirma:

“[...] vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução”

⁴⁴João Ribeiro – responsável, em 1903, por uma edição das poesias completas de Cláudio – opina no mesmo sentido: “Se as *Obras* marcam a máxima altura do seu gênio poético, a acreditar nas próprias confissões do autor foram na maior parte escritas ainda em Coimbra. Foram-no algumas, ou talvez nenhuma; tenho que não se deve aceitar, sem reservas, a afirmativa do poeta. As *Obras* datam de 1768, quinze anos após seu regresso. É natural que antes de entregá-las ao prelo muito polisse, fizesse e refizesse”. Cf. *Formação da literatura brasileira*, p. 102; e *A poesia dos inconfidentes*, p. 14.

⁴⁵Sendo, como registrou Bandeira na *Apresentação da poesia brasileira*, dentre os árcades mineiros, “o mais culto e o mais correto na metrificação e na linguagem”, Cláudio sempre teve seu apuro artesanal muito admirado pelos confrades contemporâneos. Gonzaga, por exemplo, que o tinha por mestre na arte de escrever, revela, em depoimento recolhido aos *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*, que incumbia o amigo mais velho de revisar suas liras: “[...] o Doutor Cláudio Manuel da Costa [...] sabia muito bem que ele estava tratando da sua retirada, que estava lendo e emendando as poesias do Réu Respondente que tratavam desta”. Cf. *A poesia dos Inconfidentes*, p. 1009.

Paradigmático dessa ambivalência, onde se evidencia o pendor arcaizante de Cláudio Manuel da Costa, é o fato – lembra Sérgio Buarque de Holanda – de que, nas composições posteriores às *Obras*, especialmente na epopéia *Vila Rica* (1773), repleta de complicações seiscentistas, “nada indica, bem ao contrário, o mínimo esforço” do autor “para se conformar à simplicidade” que, no “Prólogo” de cinco anos antes, ele parecera defender⁴⁶. Com isso, já começamos a intuir, apesar das diferenças de contexto histórico, os motivos que nortearam o poeta de *Lira dos cinquent’anos* na escolha do árcade com quem dialogar em seu haicai: enquanto Manuel Bandeira, com simplicidade natural, desentranha poesia das coisas mais rebaixadas; Cláudio é um escritor de propensões grandiosas, para quem o estilo simples representava, apenas, adesão teórica a um ideário estético.

2

O caso de Tomás Antonio Gonzaga é diferente: pertencendo à segunda geração neoclássica, ele já começou a produzir sob o influxo da Arcádia Lusitana e da reforma iniciada, no Brasil, por Cláudio Manuel da Costa. O ambiente onde se formou estava impregnado pelos ideais de clareza e despojamento da expressão literária e, por isso, o autor de *Marília de Dirceu*, relegando para segundo plano formas tradicionais como a écloga ou o soneto e, ainda, procedendo a uma considerável simplificação do aparato mitológico, logrou superar, através do “tom de ingênua simplicidade” enfatizado por Manuel Bandeira em várias de suas líras⁴⁷, aquele embate entre Cultismo e estilo simples que, conforme acabamos de verificar, sulcava as *Obras* de Glauceste. Sob tal aspecto, como observou Antonio Candido ao analisar uma de suas peças mais representativas (“Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro”), o cancionero de Gonzaga é paradigmático de uma transformação da poesia pastoril que, no século XVIII,

“[...] foi concebida como forma de recuperar a naturalidade. Grande aspiração daquele momento histórico, esta compreendia o entusiasmo pelo ‘homem natural’, definido sobretudo a partir da obra de

⁴⁶Capítulos de literatura colonial, p. 361.

⁴⁷Apresentação da poesia brasileira, p. 26.

Rousseau, catalisador das novas modas, ao dar à sensibilidade uma importância igual à da vontade e da razão”.⁴⁸

Convém advertir que esse impulso para “recuperar a naturalidade” se manifesta na linguagem de Dirceu por meio de certos procedimentos de construção que, destacados pelo referido crítico e historiador, nos remetem à escrita bandeiriana. De fato, assim como o autor do haicai em foco, o poeta de Marília opera com vocábulos da vida corrente, dispostos “numa ordem expositiva clara e direta, com raras e moderadas inversões sintáticas”, sendo capaz de fazer “versos cheios de magia poética” a partir de “expressões e conceitos aparentemente banais”. Características

“[...] que o levaram nos bons momentos à simplicidade encantadora de uma poesia que parece dissolver-se a cada momento na prosa coloquial, mas conserva a sua força de originalidade. Por esse lado, parece às vezes singularmente moderna”.

Neste momento, compreendemos porque, entre Cláudio e Gonzaga, Manuel Bandeira optou pelo segundo. T. S. Eliot (que recuperou os metafísicos ingleses do século XVII em função do trabalho deles com a imagem poética, semelhante ao que o próprio Eliot viria a desenvolver em obras como *A terra desolada* e os *Quatro quartetos*) sublinha o fato de que todo poeta, ao voltar-se para os poetas do passado, “no fundo de sua mente, quando não com propósito confesso, está sempre tentando defender o gênero de poesia que escreve, ou formular o gênero que pretende escrever”⁴⁹. O nosso bardo não foge à regra e, ao lavrar sua homenagem ao namorado de Marília, demonstra preferência por uma poesia que, acercando-se modernamente do prosaico, resguarda, em estilo simples, “a sua força de originalidade”. Desse modo, a partir de versos tomados a um terceiro e obscuro escritor, vemos unirem-se, numa tradição de naturalidade lingüística, dois dos líricos mais importantes da literatura brasileira. Se quisermos formular uma hipótese interpretativa sobre o significado dessa união, devemos proceder à análise do pequeno poema que resultou dela.

⁴⁸Cf. Candido, Antonio. “Uma aldeia falsa”, em seu: *Na sala de aula: caderno de análise literária* (São Paulo, Ática, 1985, pp. 20 – 37; citação às páginas 35 – 36). Todas as transcrições foram extraídas dessa edição, dispensando outras notas.

⁴⁹Cf. Eliot, T. S. “A música da poesia”, em seu: *De poesia e poetas* – tradução e prólogo de Ivan Junqueira (São Paulo, Brasiliense, 1991, pp. 38 – 55; citação à primeira página).

5 – Poesia e imortalidade

Das onze palavras que compõem o “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”, a única ausente do texto apócrifo que lhe deu origem é o adjetivo “velho”, que Manuel Bandeira fez questão de acrescentar ao material reaproveitado. Posto em destaque no centro da peça, aquele qualificativo funciona como metáfora da tradição literária: “tronco” secular onde o eu lírico deseja esculpir mais um poema amoroso.

Quis gravar “Amor”
No tronco de um velho freixo:

Para realizar seu intento, o homem apaixonado registra imediatamente o nome da mulher amada, verdadeira personificação do “Amor”:

“Marília” escrevi.

Do ponto de vista sintático, temos dois enunciados equivalentes, onde o emprego de verbos sinônimos (ligados ao domínio da criação literária) corrobora a sinonímia dos substantivos, responsável (conforme destacamos no comentário ao texto donde o haicai foi extraído) pelo impacto sobre o leitor. Não por acaso, as palavras fundamentais da composição poderiam ser intercambiadas sem prejuízo para o desenvolvimento do discurso:

Destaquemos, todavia, que gravar não é apenas sinônimo de escrever, mas também do verbo *perpetuar*, cujo sentido (que, por contigüidade, contamina o verbo escrever) fica ressoando no texto, em baixo-contínuo. Compor o poema significa, então, salvar Marília (e a experiência afetiva que ela representa) da morte e do esquecimento, perpetuando-a na história da arte, pela força da palavra poética. É uma variante do tema da poesia como meio

de acesso à perenidade, que era lugar comum na literatura ocidental⁵⁰ e aparece em inúmeras líras de Dirceu. Numa delas, contrapondo a permanência da arte à evanescência das coisas (assunto caro a Bandeira, como vimos, em chave diversa, na leitura de “Ouro Preto”), o eu lírico lembra a Marília que “o tempo não respeita a formosura” e, portanto, para “conservar um nome eterno”, uma mulher necessita, a despeito de toda beleza, de um vate que cante os seus louvores:

O tempo não respeita a formosura:
e da pálida morte a mão tirana
arrasa os edifícios dos Augustos,
e arrasa a vil choupana.

Que belezas, Marília, floresceram,
de quem nem sequer temos a memória!
Só podem conservar um nome eterno
os versos, ou a história.

Se não houvesse Tasso, nem Petrarca,
por mais que qualquer delas fosse linda,
já não sabia o mundo se existiram
Nem Laura, nem Clorinda.

É melhor, minha bela, ser lembrada
por quantos hão-de vir sábios humanos,
que ter urcos, ter coches e tesouros,
que morrem com os anos. (I, 22)

Nesse sentido, se aceitar uma vida burguesa de “áurea mediocridade” ao lado de seu cantor, Marília será recompensada para sempre, pois haverá “quem leve à mais remota idade” todo o seu encanto:

Enquanto revolver os meus consultos,
tu me farás gostosa companhia,
lendo os fastos da sábia, mestra História,
e os cantos da poesia.

⁵⁰Como lembra Ernest Robert Curtius, “já os Antigos heróis de Homero sabiam que a poesia dá glória eterna aos que celebra (*Ilíada*, 6, 359). A poesia immortaliza. Os poetas gostam de insistir sobre o fato, assim Teógnis (237 e segs.) lembrando-o ao seu Cirno, Teócrito (XVI) ao seu Hierão, Propércio a sua Cíntia (III, 2, 17) e, sem destinatário certo, Horácio (*Carm.* IV, 8, 28). Ovídio também utiliza o argumento (*Am.* I, 10, 62)”. Logo depois, numa ressalva importante, o crítico alemão assinala que não devemos confundir esse *topos* “com a asseveração de que o poeta conquistará glória imortal para si, com o seu canto, como escreve Horácio: *Exigi monumentum aere perennius*”. Cf. Curtius, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina* – tradução de Teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Rónai (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 507).

Lerás em alta voz, a imagem bela;
eu, vendo que lhe dás o justo apreço,
gostoso tornarei a ler de novo
o cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
que tens quem leve à mais remota idade
a tua formosura. (III, 3)

Por aí se percebe que, saído da *Marília de Dirceu*, o “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” cumpre uma função análoga àquele livro: exaltar Marília, gravando-a na memória dos leitores como um dos raros mitos femininos da literatura brasileira. Lido o poema, ao contrário das “bem-amadas ingratas” do “Gazal em louvor de Hafiz”, a pastora gonzaguiana jamais será reduzida a pó, porque permanecerá intacta, suspensa no pequeno achado que Manuel Bandeira logrou desentranhar da mais célebre e infeliz história de amor da lírica em língua portuguesa.⁵¹

⁵¹Lembremos, de passagem, que o haicai aqui estudado ressurgiu, na poesia brasileira contemporânea, nesta singela “Gonzaguiana” (*De ontem para hoje*, 1996) onde José Paulo Paes, ao contrário do eu lírico bandeiriano, prefere não gravar “em tronco de velho freixo” o nome de sua amada (Dora, espécie de Marília de Dirceu do autor de *Cúmplices*), resguardando-o, na mais profunda interioridade, das intempéries do tempo e da natureza: “Em tronco de velho freixo\ exposto à lixa dos ventos\ ao vitríolo do tempo\ não gravo teu nome não:\ gravo-o no meu coração”. Cf. Paes, J. P. *Poesia completa* – apresentação de Rodrigo Naves (São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 443).

BIBLIOGRAFIA¹

OBRAS DE MANUEL BANDEIRA

EDIÇÕES DE *LIRA DOS CINQUENT'ANOS*

Poesias completas, edição aumentada, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940.

Poesias completas, 3ª edição aumentada, Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1944.

Poesias completas, nova edição aumentada, Rio de Janeiro, Casa do estudante do Brasil, 1948.

Poesias completas, 5ª edição aumentada, Casa do Estudante do Brasil, 1951.

Poesias, 6ª edição aumentada Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.

Obras poéticas, Lisboa, Minerva, 1956.

Poesia e prosa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, 2 volumes.

Estrela da vida inteira: poesias reunidas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

OUTRAS OBRAS DO AUTOR

POESIA

Antologia poética. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1961.

A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto (edições críticas preparadas por Júlio Castañon Guimarães e Rachel Teixeira Valença). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

Libertinagem & Estrela da manhã (edição crítica de Giulia Lanciani). São Paulo, Fundo de Cultura Econômica, 1998.

Testamento de Pasárgada: antologia poética (seleção, organização e estudos de Ivan Junqueira). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

50 poemas escolhidos pelo autor (acompanha CD com “29 poemas lidos pelo autor”). São Paulo, Cosac & Naif, 2004.

¹ Não incluímos obras ocasionalmente citadas.

Estrela da vida inteira (acompanha CD com “29 poemas lidos pelo autor”). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.

Poesia completa e prosa (volume único). Rio de Janeiro, Aguilar, 2009.

PROSA

Crônicas da província do Brasil (organização, posfácio e notas de Júlio Castañol Guimarães). São Paulo, Cosac & Naif, 2009.

Andorinha, andorinha (seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

Crônicas inéditas I, 1920 – 1931 (organização, posfácio e notas de Júlio Castañol Guimarães). São Paulo, Cosac & Naif, 2008.

Crônicas inéditas 2, 1931 – 1944 (organização, posfácio e notas de Júlio Castañol Guimarães). São Paulo, Cosac & Naif, 2009.

Seleção de prosa (organização de Júlio Castañol Guimarães). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

Seleção em prosa e verso (organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes). Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

Manuel Bandeira: melhores crônicas (seleção e prefácio de Eduardo Coelho). São Paulo, Global, 2003.

Apresentação da poesia brasileira (posfácio de Otto Maria Carpeaux). São Paulo, Cosac & Naif, 2011.

Guia de Ouro Preto (ilustrações de Luis Jardim). Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Ministério da educação e saúde, 1938.

Noções de história das literaturas. São Paulo, Nacional, 1940.

Literatura hispano-americana. Rio de Janeiro, Pongetti, 1949.

“Em louvor das letras hispanoamericanas”, em: *3 conferências sobre cultura hispano-americana* (co-autoria de A. Tamayo e Cecília Meireles). Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1959, pp. 5 – 18.

“Apresentação”, em: Almeida, Guilherme de. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. São Paulo, Editora 34, 2010, pp. 9 – 12.

TRADUÇÕES

Poemas traduzidos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

Machebth, de William Shakespeare. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.

ANTOLOGIAS E EDIÇÕES ORGANIZADAS PELO AUTOR

Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, sem data.

Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna (antes do Modernismo – o Modernismo) – em colaboração com Wlamir Ayala. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, sem data.

Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna (depois do Modernismo) – em colaboração com Waldir Ayala. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, sem data.

Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

Poesia do Brasil (seleção e estudos da melhor poesia brasileira de todos os tempos, com a colaboração de José Guilherme Merquior na fase moderna). Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1961.

Obras primas da lírica brasileira (seleção de Manuel Bandeira e notas de Edgar Cavalheiro). São Paulo, Martins, 1957.

Obras poéticas de A. Gonçalves Dias (organização, apuração do texto, cronologia e notas por Manuel Bandeira). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1943, 2 volumes.

Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

Sonetos completos e poemas escolhidos de Antero de Quental (seleção, revisão e prefácio de Manuel Bandeira). Lisboa, Livros de Portugal, 1942.

Rimas de José Albano (poesia reunida e prefaciada por Manuel Bandeira). Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1993.

CARTAS

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira (organização, prefácio e notas de Marcos Antonio de Moraes). São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.

Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho [de] Mário de Andrade e Manuel Bandeira. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond (organização, prefácio e notas de Flora Süssekind). Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa e Nova Fronteira, 2001.

PRINCIPAIS ESTUDOS SOBRE MANUEL BANDEIRA

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”, em: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1974, pp. 26 – 45.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, em: Schwartz, Roberto (organizador). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, sem data, pp. 106 – 122. Republicado em: ARRIGUCCI JR., Davi: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 9 – 27.

_____. “A beleza humilde e áspera”, em: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo, Duas Cidades, 2002, pp. 11 – 89.

_____. “Achados e perdidos”, em: *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 155 – 159.

_____. “Discurso de agradecimento”, em: *Outorga do título de professor emérito a Davi Arrigucci Jr.* São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2011 (opúsculo contendo, entre outras coisas, um comentário analítico ao poema final de *Lira dos cinqüent’anos*: “Carta de Brasão”).

BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

BASTIDE, Roger. “Manuel Bandeira”, em: *Poetas do Brasil* (organização e notas de Augusto Massi). São Paulo, Edusp, 1997, pp. 57 – 67.

BRAYNER, Sônia (organizadora). *Manuel Bandeira: fortuna crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Instituto Nacional do Livro, 1980.

CANDIDO, Antonio. “Carrossel”, em: *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo, Ática, 1985, pp. 68 – 80.

_____ & SOUZA, Gilda de Mello e. “Introdução”, em: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, pp. L – LXX.

COELHO, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

COUTO, Ribeiro. *Dois retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, São José, 1960.

FREYRE, Gilberto. “Manuel Bandeira em três tempos”, em: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, Record, 1987, pp. 157 – 170.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*. São Paulo, Ática, 1983.

GUIMARÃES, Júlio Castañol. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo, Globo, 2008.

IVO, Lêdo. *O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, São José, 1955.

JUNQUEIRA, Ivan. “Manuel Bandeira”, em: *De poesia e poetas: ensaios escolhidos*. São Paulo, A Girafa, 2005, pp. 204 – 229.

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

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira”, em: *Labirintos da aprendizagem*. São Paulo, Editora 34, 2010, pp. 199 – 227.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação, sem data.

MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira (análise e interpretação literária)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo, Publifolha, 2001.
_____ “Lirismo versus formalidade”, em: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, UFMG, 2006, pp. 73 – 83.

PAES, José Paulo. “Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto”, em: *Armazém literário: ensaios* (organização e prefácio de Vilma Arêas). São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 182 – 196.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo, Edusp, 2002.

SLEIMAN, Michel. “Anacronia e contemporaneidade num Bandeira medieval”, em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo, 1995, pp. 121 – 139 (número 38).

Vários autores. *Homenagem a Manuel Bandeira* [1936]. São Paulo, Metal Leve, 1986.

SILVA, Maximiliano de Carvalho e. (organizador). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, Presença, 1989.

Vários autores. *Travessia (revista de literatura brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina)*, número dedicado a Manuel Bandeira (13), segundo semestre de 1986.

Vários autores. “Dossiê Manuel Bandeira” e “Baú do Bandeira” (textos de e sobre o poeta), em: *Poesia sempre: revista semestral de poesia*. Rio de Janeiro, ano 5, número 8, julho de 1997.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (tradução de Alzira Vieira Allegro). São Paulo, Unesp, 2010.

ADORNO, T. W. *Teoria estética* (tradução de Artur Mourão). Coimbra, Edições 70, 2008.

_____. *Notas de literatura I* (tradução e introdução de Jorge de Almeida). São Paulo, Duas Cidades, 2003.

_____. *Notas sobre literatura* (tradução espanhola de Alfredo B. Muñoz). Madrid, Akal, 2003.

_____. & outros. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema” (tradução e notas de Sérgio Alcides), em: *Cacto: revista literária*. São Paulo, Alpharrabio, número 1, 2002, pp. 142 – 149.

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753 – 1773)*. São Paulo, Hucitec, 2003.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa* (prefácio de Manuel Bandeira). São Paulo, Edusp, 2006.

ALONSO, Dámaso. *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa seleta* (volume único). Rio de Janeiro, Aguilar, 2003.

____ & ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: correspondência* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago). Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1972.

____ *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

____ *Obra imatura*. Rio de Janeiro, Agir, 2009.

____ & NETTO, Luiz Camilo de Oliveira. *Correspondência Mário de Andrade e Luiz Camilo de Oliveira Netto* (organização, introdução e notas de Maria Luiza Penna). São Paulo, Edusp, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética* – edição trilingüe (grego, latim e espanhol) por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental* (tradução de George Sperber). São Paulo, Perspectiva, 1987.

____ *Ensaio de literatura ocidental* (organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. e José M. M. de Macedo). São Paulo, Duas Cidades, 2007.

ARRIGUCCI JR. Davi. *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

____ *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo, Cosac & Naif, 2002.

____ *O guardador de segredos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BACHELARD, Gaston & BERGSON, Henri. *Os pensadores* (XXXVIII). São Paulo, Abril Cultural, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (tradução de S. P. Rouanet). São Paulo, Brasiliense, 1985.

____ *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (tradução de José C. M. de Barbosa e Hemerson A. Batista). São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (tradução, introdução e notas de Márcio S. Silva). São Paulo, Iluminuras, 1999.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo* (tradução de Pedro Tamen). Lisboa, Salamandra, 1993.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Nankin, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emece, 1974.

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

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

_____. *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades, 2003.

_____. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

_____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo, Editora 34, 2013.

_____. (organizador) *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 1996.

BRANDÃO, Thomaz. *Marília de Dirceu*. Belo Horizonte, Guimarães, 1932.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo, Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2011.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1970.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

_____. *Textos de intervenção* (seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas). São Paulo, Editora 34, 2002.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.

_____. *O observador literário*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo, Humanitas, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo, Leya, 2011, 4 volumes.

_____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Ministério da Educação e Cultura, 1955.

_____. *Ensaaios reunidos* (organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho), volume 1 (1942 – 1978). Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

_____. *Ensaaios reunidos* (prefácio de Ivan Junqueira), volume 2 (1946 – 1971). Rio de Janeiro, Topbooks, 2005.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo, Mcgraw-Hill do Brasil, 1974.

CHKLOVSKI, V. & outros. *Teoria da literatura: formalistas russos* (vários tradutores). Porto Alegre, Globo, 1976.

CIDADE, Hernani. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Coimbra, Coimbra Editora, 1975, 2 volumes.

CROCE, Benedetto. *Estética* (tradução espanhola de Ángel V. y Goldoni). Buenos Aires, Nueva Visión, 1962.

_____. *Breviário de estética* (tradução de José Serra). Coimbra, Edições 70, 2008.

_____. *A poesia* (tradução de Flávio L. Chaves). Porto Alegre, UFRS, 1967.

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina* (tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai). Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

DRUMMOND, Lima Adriano & MIRANDA, José Américo. “O alexandrino português”, em: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte, UFMG, número 14, 2007, pp. 15 – 28.

ECO, Humberto. *Obra aberta* (tradução de Giovanni Cutolo). São Paulo, Perspectiva, 2003.

ELIOT, T. S. *Selected prose* (edited and with an introduction by Frank Kermode). New York, A Harvest Book, sem data.

_____. *Ensaaios* (tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo, Art Editorial, 1989.

_____. *De poesia e poetas* (tradução e prólogo de Ivan Junqueira). São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. *Ensaaios escolhidos* (seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos). Lisboa, Cotovia, 1992.

EMPSON, William. *Some versions of pastoral*. New York, Penguin Books, 1965.

EULÁLIO, Alexandre (organizador). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Roteiro lírico de Ouro Preto* (prefácio de Pedro Nava). Brasília, Editora da UnB, 1980.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (tradução de Marise M. Curioni). São Paulo, Duas Cidades, 1991.

FRYE, N. *Anatomia da crítica* (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo, Cultrix, 1973.

GAUTHEROT, Marcel. *Paisagem moral: Congonhas do Campo, 1942 – 1950* (com um poema de Francisco Alvim). São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2009.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu e mais poesias* (prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa). Lisboa, Sá da Costa, 1937.

_____. *Marília de Dirceu e mais poesias* (prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa). Lisboa, Sá da Costa, 1944.

_____. *Cartas Chilenas: precedidas de uma epístola atribuída a Claudio Manuel da Costa* (introdução e notas por Afonso Arinos de Melo Franco). Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1940.

_____. *Marília de Dirceu* (introdução de Afonso Arinos de Melo Franco). São Paulo, Martins, 1943.

_____. *Obras completas* (edição crítica de M. Rodrigues Lapa). São Paulo, Instituto Nacional do Livro, 1942.

_____. *Obras completas* (edição crítica de M. Rodrigues Lapa). Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, 2 volumes.

_____. *Marília de Dirceu*: edição do bicentenário organizada por Melânia S. de Aguiar (1792 – 1992). Belo Horizonte, Itatiaia, 1992.

_____. *A conceição: o naufrágio do Marialva* (introdução, transcrição e notas de Ronald Polito de Oliveira). São Paulo, Edusp, 1995.

_____. *Marília de Dirceu* (texto estabelecido e anotado por Sérgio Pachá). Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2001.

_____. *Marília de Dirceu* (traducción, edición, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna). São Paulo, Edusp, 2002.

_____. *Os melhores poemas de Tomás Antonio Gonzaga* (seleção e introdução de Alexandre Eulálio). São Paulo, Global, sem data.

_____. & outros. *A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Claudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto* (organização de Domício Proença Filho). Rio de Janeiro, Aguilar, 1996.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura* (tradução de Álvaro Cabral). São Paulo, Martins Fontes, 1995.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética: poesia* (tradução de Marco Aurélio Werle). São Paulo, Edusp, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial* (organização e introdução de Antonio Candido). São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. *Cobra de vidro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____. *Tentativas de mitologia*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. (organizador) *Antologia dos poetas brasileira da fase colonial*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária* (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo, Companhia das Letras, 1996, 2 volumes.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária* (tradução de Paulo Quintela). Coimbra, Armênio Amado, 1970, 2 volumes.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

_____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 2000.

_____. *A dimensão da noite e outros ensaios* (organização de Antonio Arnoni Prado). São Paulo, Duas Cidades, 2004.

LAPA, M. Rodrigues. *As “Cartas Chilenas”: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.

LOPES, Helio. *Claudio: o lírico de Nise*. São Paulo, Livraria Editora Fernando Pessoa, 1975.

_____. *Introdução ao poema Vila Rica*. Juiz de Fora, Muriaé, 1985.

_____. *Letras de Minas e outros ensaios* (seleção e apresentação de Alfredo Bosi). São Paulo, Edusp, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1982.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1969.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo, Edusp, 1995.

_____. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial* (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). São Paulo, FFLCH\USP, 1998 (tese de doutoramento).

NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.

OLIVEIRA, José Custódio de. *Tratado do sublime de Dionísio Longino* (introdução e atualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu). Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, sem data.

PAES, Octavio. *O arco e a lira* (tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht). São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

_____. *Signos em rotação* (tradução de Sebastião Uchoa Leite). São Paulo, Perspectiva, 2009.

POUND, Ezra. *ABC da literatura* (tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix, 2006

_____. *A arte da poesia: ensaios* (tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix, 1988.

_____. *Ensaio* (tradução de Jorge Henrique Bastos). Lisboa, Pergaminho, 1994.

RIBEIRO, João. *Crítica: clássicos e românticos brasileiros* (organização, prefácio e notas de Múcio Leão). Rio de Janeiro, ABL, 1952.

_____. *Crítica: os modernos* (organização, prefácio e notas de Múcio Leão). Rio de Janeiro, ABL, 1952.

_____. *Páginas de estética* (introdução de Lêdo Ivo). Rio de Janeiro, São José, 1963.

_____. *A língua nacional e outros estudos* (seleção e coordenação de H. Rocha). Petrópolis, Vozes, 1979.

SAPIR, Edward. *Linguística como ciência: ensaios* (seleção, tradução e notas de Mattoso Câmara Jr.). Rio de Janeiro, Acadêmica, 1961.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental* (tradução e estudo de Márcio Suzuki). São Paulo, Iluminuras, 1991.

SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

- SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo, Edusp, 1995.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades, 2005.
- _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 2008.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro, Graal, 2004.
- _____. *Cláudio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- SPTHIZER, L. *Lingüística e história literária*. Madrid, Gredos, 1961.
- THAMOS, Márcio. *As armas e o varão* (leitura e tradução do Canto I da *Eneida*). São Paulo, Edusp, 2011.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1992.
- THOMAZ, Lucien-Paul. *Le vers moderne*. Bruxelles, Palais des Académies, 1943.
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio* (edição bilíngüe). São Paulo, Musa Editora, 1993.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo, Editora F. T. D., 1967.
- _____. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo, Edusp, 1996.
- STRAND, M. & BOLAND, E. *The making of a poem: a Northon Anthology of poetic forms*. New York, Northon, 2001.
- Ureña, Pedro Henríquez. *Ensayos*. São Paulo, Edusp, 1998.
- VASCONCELLOS, Salomão de. *Memórias de uma república de estudantes*. Belo Horizonte, 1951 (edição do autor).
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo, Cosac & Naif, 2006.
- WALTER, Bruno. *A atuação ética e moral da música*. Botucatu, Ouvir Ativo, 2004.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura* (tradução de Paulo H. Britto). São Paulo, Companhia das Letras, 2011.