

GLENDY YASMIN SOUZA DA SILVA

MANUEL BANDEIRA: TENSÕES E DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO

Campo Grande/MS
2014

GLENDAYASMIN SOUZA DA SILVA

MANUEL BANDEIRA: TENSÕES E DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO

Campo Grande/MS
2014

GLENDY YASMIN SOUZA DA SILVA

MANUEL BANDEIRA: TENSÕES E DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, unidade universitária de Campo Grande, como requisito para aprovação no mestrado. Área de Concentração: Linguagens: Língua e Literatura. Linha de Pesquisa: Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Campo Grande/MS
2014

GLENDY YASMIN SOUZA DA SILVA

MANUEL BANDEIRA: TENSÕES E DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira - Presidente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Dra. Adriana Lins Precioso – Titular
Universidade do Estado de Mato Grosso

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues – Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Suzylene Dias de Araújo – 1º Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz - 2º Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 10 de dezembro de 2014.

Às coisas que eu ainda não sei, M.

AGRADECIMENTOS

À Manuela, que tornou todos os dias mais vivos. À minha irmã, que embora ausente, incentivou, de maneira particular, a tentativa que foi este trabalho.

Ao prof. Dr. Danglei de Castro Pereira, que já acompanha esta ideia há algum tempo e que acreditou nela mais do que eu.

A alguns professores que conheci que, com especial paixão, me fizeram lembrar que havia coisas a fazer.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, que me mostrou que eu, de verdade, não sabia ainda de nada.

Ao perdão de si mesmo, por expectativas mais humanas. À possibilidade de não sentir culpa.

O que eu gostaria de ser era uma lutadora.

Clarice Lispector

SILVA, Glenda Yasmin S. da. Manuel Bandeira: tensões e diálogos com a tradição. 2014. 62 f. Trabalho de Qualificação ao Mestrado em Letras (Pós-Graduação em Língua e Literatura: Historiografia Literária) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande.

RESUMO

Este trabalho analisará a obra poética de Manuel Bandeira, atendo-se aos aspectos em que essa cria movimentos de tensão que procuram redefinir e remodelar as estéticas artísticas anteriores ao Modernismo e àqueles em que mantém estreito diálogo com a tradição literária, revisitando-a constantemente. A análise será realizada numa perspectiva que abrange o novo sujeito, fruto da reformulação de seu contexto e existência. Para tanto, discutiremos algumas particularidades provenientes do espírito modernista, como os anseios oriundos de novas idéias e a nova visão de mundo urbana na poética bandeiriana.

Palavras-chave: Modernismo; Manuel Bandeira; Poesia; Tradição; Permanência.

SILVA, Glenda Yasmin S. da. Manuel Bandeira: tensões e diálogos com a tradição. 2014. 62 f. Trabalho de Qualificação ao Mestrado em Letras (Pós-Graduação em Língua e Literatura: Historiografia Literária) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande.

ABSTRACT

This work will review the poetry of Manuel Bandeira, in keeping to the ways in which this creates movement of tension searching redefine and reshape the esthetics previous artistic Modernism, and those maintaining close dialogue with the literary tradition, revisiting her constantly. The analysis will be performed in a perspective that includes the new subject, reformulation of your context and existence. For both, we will discuss some peculiarities from the modernist spirit, such as the desires from new ideas and new vision of urban world in the poetry bandeiriana.

Key-words: Modernism; Manuel Bandeira; Poetry; Tradition; Permanence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. LITERATURA E MODERNIDADE.....	12
1.1. Modernidade: entre a tradição e a inovação.....	15
1.2. Modernismo no Brasil: inovações	19
1.3 Movimentos em diálogo: tensão	23
2. CAMINHOS E DESCAMINHOS DA LÍRICA NO SÉCULO XX	28
2.1. Modernidade na lírica de Manuel Bandeira.....	32
2.2. A obra bandeiriana: diálogos e tensões com a tradição.....	33
2.3. Leituras em processo: Poema do beco e Poema tirado de uma notícia de jornal.....	39
2.4. Oração no saco de mangaratiba	46
2.5. Cantiga	49
2.6. Lenda brasileira.....	52
CONSIDERAÇÕES	57
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

A linguagem é essencial ao ser humano. Instrumento de poder, ela é responsável pela transmissão e conseqüente aquisição de valores. Por meio dela, o Homem tornou-se sujeito de sua existência. Com o domínio da linguagem foi possível a expressão das coisas que faziam do homem, humano. Desde sempre, a efemeridade da existência parecia assustadora – mas era possível que, embora morta a carne, permanecesse no tempo a ideia, através da expressão conquistada com a linguagem.

Nesse sentido, os homens foram deixando rastros de si ao passar do tempo – pinturas rupestres, ritos, cantos, tragédias, poesia. A arte passa também a definir os valores que deveriam ser transmitidos às gerações posteriores. Assim se fez a tradição. Manutenção, ela soube incorporar os movimentos que a tensionaram, e, dessa forma, foi transmitida, embora com valorações diversas e novas roupagens diante de cada novo contexto.

No plano estético, coube à arte ajudar a definir homens e épocas. E isso se deu, no campo da literatura, principalmente, no plano poético – mitos, odes, elegias – a poesia sempre representou o sagrado. Mas houve um momento na história do mundo em que a concepção de sagrado subverteu-se, transformou-se. Nesse sentido, tratamos da conquista do homem em dar a si mesmo relevância. Depois de séculos, grandes homens foram capazes de criar imensas revoluções no mundo concreto e nos ideais humanos. Invenções, mudanças no trato com o divino, transgressão do conceito de tempo e espaço de então – uma onda de significativas modificações atingiu o homem.

E foi assim que o homem modificou-se também e ao mundo. A relação homem-mundo não é unilateral, ambos modificam-se mútua e simultaneamente. A arte precisaria de tensão tamanha a ponto de colocá-lo no centro de si. E foi isso que a literatura propôs, entre outras coisas – a aproximação da arte com o mundo e o homem de seu tempo, o Modernismo com

clareza evidente. Em terras brasileiras, tratava-se de uma modificação inquestionável. Bem quista por uns, criticadas por outros, o fato é que ela se fez valer.

Um dos primeiros poetas a adotar em sua obra uma postura de proximidade e revisão da ideia de identidade nacional foi Manuel Bandeira. Em sua obra, o humano esteve sempre presente, tendo representados também seus anseios, medos, vontades, inquietudes e sentimentos. Nessa perspectiva de proximidade entre a vivência e a lírica. Para tanto, Bandeira nunca se prendeu de todo em uma estética literária apenas. Daqui e dali, retirou o que lhe era necessário para a inspiração que era a poesia. Desse modo, justifica-se a hipótese da coexistência, em sua obra, de tensão e diálogo com a tradição.

Nossa preocupação é discutir como o poeta lida com a tradição passadista em sua poesia. Nossa hipótese é que o diálogo com a tradição é marca importante em sua produção poética. E é isso que propomos nas páginas a seguir.

CAPÍTULO I

LITERATURA E MODERNIDADE

Muitas são as colocações instituídas ao longo dos últimos séculos acerca da Modernidade. Com o advento do modernismo, então, essas colocações aumentaram, se diversificaram e confundiram, tornando cada vez mais ampla a possibilidade de entendimento. “A modernidade é uma palavra crucial para nós, mas está ligada a definições de nossa situação sujeitas a mudança. A noção de ‘moderno’ passa por alterações com uma rapidez muito maior do que termos semelhantes [...]” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 15).

Algumas interpretações, na ânsia de uma definição que abarque a sensação de que se vive sempre em uma época completamente inovadora, acabam por entender termos diversos como uma única coisa. É um erro comum no campo da crítica literária. Há que se compreender isoladamente os termos derivados do radical *mod*, do latim *modus*, termo do qual deriva uma interminável lista de significados, *modo*, *in modum*, *ad modum*, *omnibus modis*, *huius modi*; *quo modo* (e *quomodo*), *quem ad modum*, *quomo 'patiendi modus, faciendi modus, immodestus, incommodus*, da qual se depreende que algumas palavras passam a carregar tantas possibilidades que confundem e indeterminam, sendo o termo latino *modus* um sobrevivente ao tempo e que a cada nova acepção ou acréscimo de significação continuava seu percurso.

Modus pode ser medida de superfície, medida que não se deve ultrapassar, moderação, comedimento, medida rítmica, cadência, maneira, ação de regular, sem limite, desinteressado, incômodo, agora mesmo, recentemente. Nesse sentido, a lista de possibilidades para o termo moderno é extensa e controversa desde o berço: modernar, modernice, modernidade, moderninho, modernismo, modernista, modernístico, modernização,

modernizado, modernizador, modernizante, modernizar, modernizável, moderno, modernidade, modernoso.

Para uma melhor concepção dos termos derivados de *modus*, três interessam aqui: moderno, modernidade e modernismo. Segundo Antoine Compagnon (1996, p. 15) “essa palavras não têm sentido em francês, em inglês e em alemão; não remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados”. Os termos são contraditórios, pois foram sendo englobados e misturados em determinadas épocas, carregando significados paradoxais. A compreensão pretendida torna evidente que os termos em questão são melhores compreendidos observando-os diante dos seus opostos, ou pares, como pondera Compagnon (1996, p. 15): “antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc”.

Nesse sentido, confrontando opostos, percebe-se o paradigma em que está introduzido o assim chamado tempo moderno. Berman (1986, p. 15) declara que “a modernidade une a espécie humana, porém é uma unidade paradoxal, une desunindo, nos jogando num turbilhão de permanente desintegração e mudança, luta e contradição, ambiguidade e angústia”. União, desunião, futuro, passado, desintegração, mudança: dualidades que explicam, mas não se fazem entender completamente.

A modernidade faz parte do espírito humano. Historicamente, compreende um conjunto de modificações de grande proporção que se inicia ao fim do século XV, mas que se torna mais latente no século seguinte. A grande renovação parte também da mudança de perspectiva proposta pelo antropocentrismo. Que a divindade não mais fosse o centro através do qual todas as coisas se organizavam foi essencial para uma transformação também no Homem.

Esse que se apresentaria, a partir de então, composto de pequenos estilhaços que compunham um amálgama contraditório e repleto de inquietações, sendo a primeira o

confronto entre o presente e o passado, ou “os *moderni* contra os *antiqui*” (COMPAGNON, 1996, p. 17). Confronto secular, pois coloca em jogo a determinação e a força do novo contra a experiência do tradicional. A força pode subjugar sobre a sabedoria, mas, também se compreende que a sabedoria fica impregnada na força, indelevelmente.

Paz (1976 b, p. 97-98) afirma que “os meios se transformaram em fins: [...] a perfeição do sistema de comunicações e a anulação dos interlocutores; o triunfo do signo sobre o significado nas artes, e, agora, da coisa sobre a imagem” para concluir que a arte do século XX é crítica e reflexiva. A atmosfera de inovação tecnológica e de novos arranjos sociais compõe um quadro histórico que refletiu no plano estético na literatura do século XX.

O século XX chega recheado de provocadores como Nietzsche (descoberto), Bergson, Einstein, Marx. As duas grandes guerras também catalisam mudanças. As vanguardas de fim de século XIX e início do século XX questionam os padrões tradicionais em várias frentes. Münch apresenta o homem torturado, Van Gogh, cores e solidão; Picasso, o ser fragmentado. Marinetti liberta as palavras. Enquanto Dadá nada quer, os surrealistas sonham com Sigmund Freud, um universo sem os bloqueios da vigília. James Joyce reorganiza tempo em espaço e, nos dizeres de Octavio Paz (1976 b, p. 31), “cada vez que surge um grande prosador, nasce de novo a linguagem. Com ele começa uma nova tradição”.

As vanguardas ansiavam uma reavaliação da arte, mudança de valores e uma maior preocupação social. A arte, profundamente alterada pelas mudanças sociais do fim do século XIX e início do século XX – criaria uma onda de renovação, – maneira de se afirmar e de construir um renovador contexto de produção para si mesma.

O que essas novas evoluções radicais – na arte, no pensamento, na literatura e na ciência – têm em comum é sua consciência do futuro. O que elas tinham a dizer foi ouvido e entendido, na época, apenas por uma minoria; só depois, quando a Guerra já destroçara a antiga ordem da sociedade europeia e finalmente destruíra seus valores com uma clareza evidente para todos, reconheceu-se que a imaginação dos pintores e poetas, cientistas e pensadores dos anos 1900 conseguira vislumbrar antecipadamente o mundo (que estavam ajudando a criar), esse desconcertante

mundo, improvável e fragmentário, no qual ainda hoje estamos vivendo (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 54).

“A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades” (BERMAN, 1986, p. 20). Fazia-se necessário criar novas maneiras de manifestação, que finalmente fossem capazes de envolver o novo espírito que surgia.

1.1 Modernidade: entre a tradição e a inovação

O vocábulo tradição procede do latim *traditio* que expressa transmissão, algo que é comunicado do passado para o presente. Tradição, assim, pode ser entendida como uma quantidade de elementos variáveis de determinada população que é partilhada e seguida continuamente durante gerações. As crenças, ritos e mitos fazem parte de maneira incontestada da vida dos seres humanos e se transformaram num sustentáculo dos mais importantes para a sobrevivência de uma comunidade.

Para refletir sobre a tradição é necessário fazer um pequeno exercício de imaginação e outro tanto de antropologia. É importante buscar nos primórdios da vida humana o elemento propiciador de toda transmissão – a linguagem. Primitivamente pictórico. Depois através da oralidade (primeiro) e da escrita (posteriormente) o ser humano foi capaz de legar aos outros sua história, erros e acertos, progressos e insucessos. A oralidade possibilitou o começo de um incipiente patrimônio – um legado de pai para filho, de mãe para filha, de líder para liderados.

Sendo a utilização da língua, no seu formato oral, quem permitia o registro de uma sociedade, haverá uma preservação de histórias, lendas, usos e costumes através da fala. A tradição oral evidencia a necessidade de transmissão de dados que toda organização social tem. A manutenção desta passa justamente pela obrigatoriedade de indicar caminhos,

delimitar as possibilidades. Logo, a transmissão era a melhor das heranças possíveis, era uma salvaguarda diante de tantos problemas presumíveis.

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiões das tradições, não só porque eles a receberam mais cedo que os outros, mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com os outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação. (HALBWACHS, apud BOSI, 1994, p. 63).

Pode-se afirmar que foi graças aos legados deixados por esses ‘velhos’ nas sociedades em que viveram que possibilitaram uma gradativa manutenção do que foi conquistado e uma paulatina ampliação das inovações.

Há diversas configurações para o termo tradição. O dicionário se ocupa de apresentar as mais duras definições, e a palavra torna-se assim apenas um ato ou efeito de transmitir ou entregar; transferência (de algo); herança cultura, legado de crenças, técnicas, de uma geração para outra; conjunto de valores morais e espirituais transmitidos; uso ou costume. Mas as possibilidades sobre tal termo são amplas. Expandem-se pra além dessas definições e invadem todas as áreas do pensamento humano: filosófico, social, artístico, político.

Linguagem leva à replicação de atos. Atos repetidos levam à melhoria das atitudes que, mantidas e ampliadas de um ancestral para outro, se abrem a novas conquistas, visto que viver requer especialização empírica. Nesse sentido, o parceiro da linguagem é a memória.

Henri Bergson (2005, p. 5) pondera que

na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá juntar-se, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo para fora. O mecanismo cerebral é feito exatamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e introduzir na consciência apenas aquilo que é de natureza a iluminar a situação presente, a ajudar a ação que se prepara, a resultar, enfim, num trabalho útil.

Nesse sentido linguagem e memória levam a manutenção das boas coisas e essa manutenção transforma-se numa cultura. Cultura é termo polêmico, cuja definição deriva numa infinidade de caminhos, redutíveis na perplexidade de um dos que tentaram defini-la (Clyde Kluckhohn), em uma lista de onze pontos que indicam uma passagem pela qual é possível prosseguir no seu entendimento.

(1) "o modo de vida global de um povo"; (2) "o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo"; (3) "uma forma de pensar, sentir e acreditar"; (4) "uma abstração do comportamento"; (5) "uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente"; (6) "um celeiro de aprendizagem em comum"; (7) "um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes"; (8) "comportamento aprendido"; (9) "um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento"; (10) "um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens"; (11) "um precipitado da história" (KLUCKHOHN, apud GEERTZ, 1973, p. 4)

Uma abundância de possibilidades, mas que atendem ao que vai aqui proposto. Cultura como prosseguimento. De como uma sociedade lega aos seus percursos mais seguros a seguir.

A tradição é elo que orienta o rumo dos povos e mantém em contato as gerações. É refletida em todas as partes da vida de uma comunidade e, de tempos em tempos, trava-se um combate para que determinadas leis de um povo sejam modificadas. Convive eternamente com movimentos de tensão, e sobrevive, porque acaba por assimilar o que lhe tensiona. O mundo da tradição é vasto. A face voltada para os séculos de história e de experimentações: confronto, recriação e manutenção.

De encontro à tradição está sempre alguma modernidade, um anseio por mudança. Sociedades se modernizam, quer a tradição queira ou não: o fogo é dominado; muda-se de cavernas para casas; passa-se a viver em sociedades. O ser humano vai, peremptoriamente, evoluindo e de pictóricos caracteres em cavernas, imagens "feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza" (GOMBRICH, 1999, p. 15), passa por rústicas representações em barro e instrumentos em ossos, chegando ao Egito

antigo. A tradição é sempre reorganizada e materializada em diferentes linguagens que se transformam ao longo do tempo.

[...] existe uma tradição direta, transmitida de mestre a discípulo, e de discípulo a admirador ou copista, que liga a arte do nosso tempo, qualquer casa ou qualquer cartaz, à arte do vale do Nilo de cerca de cinco mil anos atrás. Pois veremos que os mestres gregos frequentaram a escola dos egípcios — e todos nós somos discípulos dos gregos (GOMBRICH, 1999, p. 24).

As reformulações que ocorrem ao final do século XIX e início do XX – o predomínio do imediatismo, a velocidade dos transportes, o domínio do concreto, o esvaziamento das relações sociais – acabam por culminar no movimento modernista, no qual encontram formas específicas de apresentação estética. Octavio Paz (1976 b, p. 20) discorre que “todo esse caos de fragmentos e ruínas apresenta-se como a antítese de um universo teológico, ordenado conforme os valores da Igreja romana. [...] Tudo lhe é estranho e em nada ele se reconhece”. O Homem não se reconhecia. Nesse momento, essa ausência de reconhecimento era, sem dúvida, muito latente.

A velha Europa, metonimicamente simbolizando o mundo, ressentia-se ou esfuzia-se num turbilhão: reflexos dos pensamentos de Darwin e de Nietzsche misturam-se à nova configuração do mundo que surge da fumaça dos trens a vapor e das enormes fábricas. Freud e Einstein subvertem lógicas arraigadas. Ampliam as fronteiras do ser humano. Aquele mergulha no subconsciente, este rompe os limites entre tempo e espaço. O clima bélico dá sua contraparte jogando o mundo numa aventura alucinante.

Nos anos 1890, nesse avanço geral da investigação científica, coube um papel especial, de destacada influência, à obra e às ideias de Darwin. Ao apresentar um novo modelo de causa e efeito, exaustivamente documentado e inteiramente plausível, baseado nos lentos processos de seleção sexual e natural e nos efeitos redutores dos fatores ambientais, Darwin foi um estímulo à busca de cadeias causais análogas, de ação lenta a longo prazo, em inúmeras outras áreas do trabalho intelectual, para a explicação de fenômenos naturais e sociais. [...] O êxito constante de um método de trabalho que acreditava firmemente na observação precisa e minuciosa, [...] na base racional da causalidade e na redução do múltiplo e do

particular a alguma forma de generalidade abrangente também exercia uma atração irresistível nos que estudavam a natureza do comportamento social e individual e a ontologia da arte, da cultura e da civilização (BRADBURY; McFARLANE, 1989, P. 57).

Compreender essa perspectiva é importante para compreender também a esfera em que o modernismo se instaurou no mundo. Entram em cena os *-ismos*, uns sobrepondo-se aos outros, apontando novas direções: Impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre outros tantos de menor expressão.

Pode-se contar a história do período através das obras surgidas desses movimentos de vanguardas. A simples visão de um quadro impressionista em contrapartida de um cubista já apresenta o quanto o ser humano encontrava-se em permanente estado de conflito, assim como apreender um poema futurista e um surrealista leva o leitor a assustar-se com o abismo que há entre ambos. Agitações internas e externas avolumam-se em tais comparações. Muitas caracterizações, umas mais diversas das outras, que buscavam definições ou que não buscavam nada – esse cenário era consequência de uma nova organização de mundo, sendo esta também decorrência do cenário que lhe compunha.

Todas essas vanguardas desejavam a reavaliação, profunda mudança da arte. De valores, a negação, uma maior preocupação social, a consideração do homem comum como objeto poético – modificações importantes, que causariam uma transformação sem tamanhos do mundo. Arriscamos dizer que uma das mais significativas é a relação íntima da arte com o mundo e o sujeito que o habitava.

1.2 Modernismo no Brasil: inovações

Quase um século se passou depois da semana de 22. Noventa e um anos que definem o valor real daqueles acontecimentos numa São Paulo ainda em formação. Tempo suficiente

para separar entre o que realmente foi importante da grande massa calorosa desse período e concretizar uma releitura mais acurada. Muitos tentaram, alguns o fizeram no fervor da hora; outros foram influenciados por um respeitoso silêncio diante de participantes tão belicosos. Certo é que algumas coisas não foram tão sensacionais quanto a mitificação do período deseja crer; porém a força literária de alguns autores valoriza sobremaneira outras tantas “obras falhadas”.

Francisco Iglésias (In: AVILA, 1975, p. 15) afirma, acerca da referida semana, numa perspectiva pouco usual, que “o acontecimento sacudia a morna fisionomia provinciana de São Paulo, chamava a atenção. Ficou o marco inicial, embora, é claro, não fosse indispensável. Sem ela a mesma renovação se processaria [...]”. Agora, distante do que se considera o marco de renovação, se analisa com maior nitidez os impactos reais da Semana de Arte Moderna. No entanto, o mais relevante é compreender o movimento modernista e seus reflexos no campo das manifestações.

Interessante apontar como às vezes um movimento aparentemente pouco representativo se torna tão grande conforme a passagem do tempo. De uma pequena nota no jornal da época, em que se informa “a notícia de uma projetada ‘Semana de Arte Moderna’, em S. Paulo, tem despertado o mais vivo interesse nas nossas rodas intelectuais e mundanas” (In: MARTINS, 1979, p. 67), torna-se um evento de proporções grandiosas conforme vão se debruçando sobre seu espólio os críticos literários e os próprios participantes. Francisco Iglésias (In: AVILA, 1975, p. 15) pondera que

há acontecimentos que parecem fundamentais, retumbantes e logo ficam esquecidos, sem deixar sinal, enquanto outros, que não são percebidos ou parecem simples episódio inconsequente deixam vinco profundo.

A semana – de três dias apenas, diga-se – mais do que a importância local, teve uma valoração simbólica que representou a transição pela qual passava a sociedade global.

Marcantes alterações na Europa e nos Estados Unidos, com o aprofundamento da força do capital, expansão tecnológica, novas descobertas das ciências; eventos que expunham a grande tensão que pairava no ar de todos os lugares. Nas artes, os episódios se concatenam de maneira fragmentada.

Toda a grande contribuição da revolução literária de 1922 pode-se, portanto, resumir-se nestes dois aspectos: abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem: ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional, embora essa ampliação se tenha dado mais exatamente na linguagem, elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário, fato que não havia sido possível na poética parnasiano-simbolista, quer pela sua concepção formal, quer pela concepção linguística da época, impregnada de exagerado vernaculismo (TELLES, 1976, P. 217).

Nessa perspectiva, Mário de Andrade (1974, p. 231) comenta que

o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, uma Europa pós-guerra com novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, e o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, impuseram a criação de um espírito novo e exigiram a reverificação e a remodelação da Inteligência nacional

Bosi (1986, p. 304) apresenta as causas do anseio de renovação nas terras brasileiras – “[...] emergem ideologias em conflito: o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos grandes centros urbanos [...]”. Em tangente complementar,

os movimentos operários em São Paulo, durante a guerra de 1914-18 e logo depois, [...] as tentativas militares de 22, de 24, e a Coluna Prestes, em 25 [...], no conjunto, testemunham o estado geral de uma nação que se desenvolvia à custa de graves desequilíbrios (BOSI, 1986, p. 305).

Inserida em uma atmosfera conflituosa que envolve aspectos políticos, diante de uma multiplicidade efervescente de ideias, a produção literária precisava de renovação. Os valores estavam sendo redefinidos e isso também incluía o papel do artista:

[...] a investida da consciência moderna levantou questões que, mais do que problemas figurativos, eram problemas crucialmente estéticos, referentes à elaboração de estruturas, ao uso da linguagem e ao papel social do próprio artista (BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 37).

O Modernismo em solo brasileiro implicaria em um redescobrimto do país e, por isso, é espaço propício para rever a própria noção de brasilidade trabalhada pela literatura. Por isso foram propostas mudanças profundas, que abalariam a estrutura da literatura ao incorporar novas formas de expressão lírica em conformidade com o contexto que cerceava o homem do início do século XX.

O Modernismo representava o movimento da inteligência brasileira (de certos setores dela) para reconhecer-se a si mesma, seu passado histórico e a verdadeira face do País no presente, através da recusa dos entraves tradicionais que a impediam de atualizar-se e inserir-se no mundo contemporâneo. Correspondia a diversas transformações históricas da sociedade e a determinadas aspirações de classe, de certas camadas mais avançadas da burguesia, nas duas primeiras décadas do século XX, num país que começava a industrializar-se, a urbanizar-se e a viver os problemas materiais e os conflitos ideológicos do mundo capitalista, agravados pelos desequilíbrios internos do desenvolvimento histórico e das desigualdades sociais. No plano da cultura, as contradições entre a adesão aos problemas da realidade brasileira, convertida muitas vezes em acendrado nacionalismo, e o cosmopolitismo, próprio de uma abertura para o mundo internacional das vanguardas artísticas, é apenas uma face das muitas tensões conflituosas que atravessam o contexto brasileiro (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 13).

Mário de Andrade (1974, p. 242), ao discorrer sobre as mudanças ocorridas com o Modernismo, comenta que “[...] o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que [...] ele nem pode imaginar que conquista representa”. Coutinho (1999, p. 44) confidencia que o Modernismo na poesia tinha por signo principal “[...] o da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada poeta não encontra regras prefixadas que seguir; tem de eleger as suas próprias”.

No Brasil, as novidades são publicadas com rapidez e pouca crítica. O Futurismo atravessou o Atlântico em tempo recorde e logo já estava nas páginas dos jornais. Pagou o

preço por isso, pois logo ser um futurista tinha se tornado algo pejorativo: “o nome de ‘futurista’ já era, a essa altura, uma espécie de insulto a atirar contra qualquer adversário ou fina ironia polêmica” (MARTINS, 1979, p. 71).

Ilustrativo disso foi a atitude ligeira de Mário de Andrade ao ser chamado de “meu poeta futurista” (BRITO, 1978, p. 227) por Oswald de Andrade: “Futurista por quê? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio das suas erronias, os benefícios que o grupo veio trazer?” (MARTINS, 1979, p. 235). E complementa, no mesmo artigo: “O poeta de “Paulicéia Desvairada” não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de ‘fazer futurismo’. [...] não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola” (BRITO, 1978, p. 238).

O que há por trás de fatos, como o descrito acima, uma gota no oceano dos debates travados à época, é justamente o momento social pelo qual passava o Brasil e o mundo – estridente movimentação de uma parte significativa das sociedades em prol das novidades tecnológicas, em favor de mudanças sociais mais aprofundadas. E a também barulhenta tentativa de manutenção de poder dos poderosos e influentes de sempre. Uma resistência natural que não compreendeu o processo histórico inalienável pelo qual passava todo o mundo.

1.3 Movimentos em diálogo: tensão

A tradição é a manutenção de valores em um processo contínuo de reformulação, adequação e apagamento. São questões pertinentes para a compreensão da poética modernista os diálogos que a literatura do século XX estabelece com o passado. A necessidade de quebra ou questionamento do passado não corresponde à negação total dos valores da tradição; antes,

sua reformulação. Mesmo a transgressão é um valor tradicional e necessário para o aproveitamento da tradição diante das novas roupagens inerentes à lírica.

O ato de questionar a tradição, nessa linha de reflexão, é necessário dentro da tradição e não significa romper os elos de influência que se estabelecem ao longo do tempo, uma vez que, mesmo para negar os valores da tradição, é preciso que haja a retomada de seus conceitos e sua reformulação não implica em negação unilateral; mas atualização. A tradição, para garantir sua sobrevivência, adapta-se às nuances da História. O confronto entre a mudança e a permanência é tão necessário quanto antigo nos processos de assimilação e acomodação estéticas. Representa o grande desejo de legar ao outro suas conquistas.

Tradição é “herança paterna”, nas palavras de T. S. Elliot (1989, p. 38). O crítico pondera, porém, que “ela [a tradição] não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de grande esforço”.

São infinitos os momentos em que a tradição foi contestada na arte do século XX. Também são intermináveis as ocasiões em que modernidade e tradição claramente conviveram juntas. Para cada momento de tensão, a tradição, como Fênix, sobrevive e volta à cena. Shakespeare, que enfrentou pesadas críticas em seu contexto histórico, reinventou o teatro grego. Cervantes, bebendo na fonte das histórias de cavalaria, revitalizou o gênero. A tradição vive na modernidade, pois o moderno não pode abandonar a própria História.

De acordo com Paz (1976b, p. 12–13), a poesia é circular, fecha-se em si mesma, “[...] o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria”. Talvez por isso a tradição sofra mudanças, sem que se perca de todo. É próprio da arte e, principalmente, da poesia voltar-se para si mesma e repetir, através de um contínuo fluxo de recriação. Caminhos já trilhados reaparecem: tradição e inovação caminham lado a lado, num percurso tenso, mas também de diálogo.

É em busca desta tensão entre tradição e inovação que abordaremos a obra de Manuel Bandeira neste estudo. Para tanto, é preciso que compreendamos o contexto que culminaria no Modernismo. Bradbury e McFarlane (1989) comentam que há três tipos de modificações no mundo, e o modernismo estaria enquadrado no terceiro tipo, caracterizado por

[...] aquelas cataclísmicas sublevações da cultura, aquelas fundamentais convulsões do espírito humano criador que parece demolir nossas mais sólidas e firmes crenças e postulados, deixando em ruínas (nobres ruínas, dizemos para nos consolar) grandes áreas do passado, questionando toda uma civilização ou cultura e estimulando uma frenética reconstrução (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 13).

Na mesma perspectiva de reconstrução, em terras nacionais, “[...] não era o gosto de destruir por destruir, mas a necessidade de limpar terreno para nascer o autêntico e novo é que animou os artistas verdadeiramente criadores e modernos [...]” (IGLESIAS. In: AVILA, 1975, p. 16). É preciso ponderar, no entanto, que alguns dos artistas envolvidos nas movimentações que instituíram o movimento no país não compreenderam verdadeiramente a proposta de reconstrução. Acerca desta, Ávila (1975, p. 29) afirma que

Houve momento em que se pretendeu considerar o Modernismo como um fato literário autônomo, desvinculado das linhas gerais de desenvolvimento do processo de nossa literatura. Deu-se ênfase, com isso, ao aspecto de ruptura que o movimento realmente assumiu na sua radicalidade, omitindo, porém, uma tal atitude, a evidência crítica e histórica de que todo passo criativo do homem não ocorre à margem da fatalidade de transformação inerente ao organismo vivo da cultura. Ainda que se rotulem de antiarte ou contracultura uma dada proposta estética ou um dado comportamento crítico, o campo de material, linguagem ou significados onde a insatisfação se opera é por si mesmo um acrescentamento de território, que a inteligência apõe, contestando-os ou reavaliando-os, aos limites conhecidos do espaço cultural.

Muitos até, erro que perdura até hoje em alguns estudos feitos pela crítica, compreenderam erroneamente a proposta antropofágica de Oswald de Andrade como negação. É importante que se observe que a renovação oriunda do movimento modernista não reside na negação dos movimentos que o antecederam. Isso foi constante em todas as

estéticas, se for considerado que estas propunham novas valorações em detrimento das instituídas. Diante disso, não haveria na proposta modernista mudança realmente significativa.

O ganho maior foi outro, esse de natureza profunda:

foi, verdadeiramente, o movimento de arte moderna, o primeiro movimento, no caso, literário, que não se deteve na pura ação de criticar os movimentos anteriores: foi mais além, foi à reflexão crítica, aspecto um tanto inédito de uma literatura que tem sobrevivido de nomes isolados e acontecimentos históricos (BRASIL, 1976, p.16).

Parte do equívoco se deve, certamente, à interpretação do movimento modernista como ‘modernismo de guerra’, que negava veementemente as estéticas anteriores, o apego à gramática, às belas letras e à importação de ideias que não cabiam ao contexto nacional em sua realidade. Em verdade, estes aspectos contribuíram ativamente com a construção de uma visão panfletária do movimento, que proporia, nessa perspectiva, o abandono das estéticas passadas, uma vez que estas não seriam capazes de representar o cenário nacional com franqueza.

Contrapondo essa visão mais restritiva, em 1942, Mário de Andrade (apud ÁVILA, 1975, p. 16) discorreu sobre a verdadeira caracterização do movimento na conferência *O Movimento Modernista*:

[...] o que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência crítica nacional.

Três pilares que propunham a renovação das artes em território brasileiro. Nessa perspectiva, há ainda outra contribuição de Mário (1974, p. 231) para uma compreensão mais aberta do movimento:

o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, uma Europa pós-guerra com novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas

internacionais, e o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, impuseram a criação de um espírito novo e exigiram a reavaliação e a remodelação da Inteligência nacional.

Variados elementos sociais, como os mencionados acima, colaboraram para a movimentação que culminaria no movimento.

O Modernismo representava o movimento da inteligência brasileira (de certos setores dela) para reconhecer-se a si mesma, seu passado histórico e a verdadeira face do País no presente, através da recusa dos entraves tradicionais que a impediam de atualizar-se e inserir-se no mundo contemporâneo. Corresponhia a diversas transformações históricas da sociedade e a determinadas aspirações de classe, de certas camadas mais avançadas da burguesia, nas duas primeiras décadas do século XX, num país que começava a industrializar-se, a urbanizar-se e a viver os problemas materiais e os conflitos ideológicos do mundo capitalista, agravados pelos desequilíbrios internos do desenvolvimento histórico e das desigualdades sociais. No plano da cultura, as contradições entre a adesão aos problemas da realidade brasileira, convertida muitas vezes em acendrado nacionalismo, e o cosmopolitismo, próprio de uma abertura para o mundo internacional das vanguardas artísticas, é apenas uma face das muitas tensões conflituosas que atravessam o contexto brasileiro (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 13).

Mário de Andrade (1974, p. 242), ao discorrer sobre as mudanças ocorridas, assevera que “[...] o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que [...] ele nem pode imaginar que conquista representa”. Coutinho (1999, p. 44) confia que o Modernismo na poesia tinha por signo principal “[...] o da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada poeta não encontra regras prefixadas que seguir; tem de eleger as suas próprias”.

CAPÍTULO II

Caminhos e descaminhos da lírica no século XX

As mudanças que contemplavam o espaço e o tempo acabaram, então, por influenciar a criação de novos arranjos estéticos em um diálogo reflexivo diante da tradição. Para Hugo Friedrich (1991, p. 5), “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso [...] fala de maneira enigmática e obscura”. O cotidiano, o real, o ser humano de carne e osso, simplicidade e rudeza em busca de um ritmo que explicitasse a rapidez das coisas e das relações humanas. O concreto das cidades, luzes, automóveis, ações – a lírica passaria a se ocupar daquilo que realmente, naquele momento, parecia corresponder ao mais significativo dos temas – o imediato.

A lírica do século XX aproxima-se de uma representação de imagem caótica; divergir, então, não significa desconsiderar, mas buscar novas definições.

[...] a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se - como ponto de partida para a sua liberdade - absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias - a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição da lírica - sentir, observar, transformar - é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua (FRIEDRICH, 1991, p. 7-8).

A dissonância se faz presente porque é representativa de um sujeito que é, antes de tudo, humano. Os homens do século XX buscam uma arte que seja aplicável a eles, que possa representá-los e a suas fragmentações. A dissonância “[...] nem prepara nem anuncia coisa alguma. [...] é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança. Isto é válido [...] também para a lírica”. (FRIEDRICH, 1991, p. 6)

Poética, de Manuel Bandeira anuncia, a seu modo, a necessidade de transformação da poesia.

Poética

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e
manifestações
[de apreço ao Sr.diretor
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo
[de um vocábulo
Abaixo aos puristas*

*Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inúmeráveis*

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

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

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados*

*O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (BANDEIRA, 1987, p.98)

O eu-lírico apresenta uma inquietação diante do “lirismo comedido”. Ao afirmar “Estou farto do lirismo namorador/Político/Raquíptico/Sifilítico/De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo” o poema apresenta um novo paradigma. O tom satírico direcionado aos poetas do tempo, quase sempre associado aos poetas parnasianos e simbolistas, alude a Shakespeare e seus clowns. É como se o hermetismo dos passadistas, por exemplo, obscurecesse a expressão lírica ávida por novos caminhos expressivos.

Bandeira, em *Poética*, propõe um lirismo diferente, mas ainda lirismo uma vez que centrado na caracterização ambígua da subjetividade do homem do século XX propenso ao

novo. Há, na verdade, um movimento de redefinição da lírica no Modernismo, entendido, nos limites deste estudo, como próprio à modernidade.

Embora ambientado ao Modernismo e pressupondo uma renovação do passado – “Estou farto do lirismo/ De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo” – o poema assume um tom de recuperação da expressão subjetiva própria à lírica em um sentido tradicional, uma vez que evoca a poética da singularidade do “lirismo dos clowns de Shakespeare”. A libertação almejada no poema é antes uma experimentação validada e permitida em um contexto de assimilação e incorporação da lírica propensa à renovação antropófaga na estética modernista, do que a negação unilateral ao passado.

O processo de individualização do discurso é encontrado, segundo Staiger (1975, p. 57), como marca importante na lírica; entendida como expressão do olhar individual do sujeito, ou seja, a “poesia lírica é íntima”. Adorno (2003), no entanto, adverte que esse olhar individual pressupõe o diálogo em nível profundo com temas sociais ao comentar que, na lírica,

[...] o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (ADORNO, 2003, p. 66).

A colocação do crítico alemão entra em consonância com o fragmento 34 de Novalis (1988). Para Novalis, “tudo aquilo que nos circunda, as ocorrências diárias, as relações costumeiras, os costumes de nosso modo de vida, têm uma ininterrupta, por isso mesmo imperceptível, mas sumamente influência sobre nós” (NOVALIS, 1988, p. 122.). Ao apontar para a impossibilidade da expressão lírica “genuinamente poética” fora do diálogo com temas extraídos do cotidiano (“tudo aquilo que nos circunda”) é objeto da lírica, Novalis (1988) compreende, recuperando Hegel (1985), que o caminho da lírica estabelece uma consciência

crítica no diálogo entre o recorte subjetivo e veicular valores sociais em períodos temporais marcados historicamente.

Ao se compreender a lírica moderna como forma complexa de reorganização da tradição, entendida como expressão individual e subjetiva de caráter “íntimo”, pressupõe-se o diálogo entre valores históricos e subjetivos na essência do gênero lírico, conforme a proposição de Adorno (2003).

Entendemos, então, que o “poema lírico é resultado de uma disposição anímica do autor, decorrente da inspiração, afirmando que o ato de escrever se configura como involuntário mais do que controlado” (STAIGER apud KLAUCK, 2009, p. 2). Um movimento que relaciona uma consciência individual a uma universal, possivelmente motivada pela inspiração que move naturalmente a poesia. Há um distanciamento da vivência, embora ela seja ponto de partida para a criação poética. A lírica moderna tende ao confuso, pois

a linguagem da poesia não preza pela clareza ou por uma comunicação direta. Ela envolve esquemas e elementos que estão além da linguagem cotidiana; tampouco ela preocupa-se com a lógica e a coerência da comunicação comum, mas sim com a convergência de significações através de elementos diversos, ainda que isso signifique obscurecer o sentido para ampliá-lo (KLAUCK, 2009, p. 2).

É preciso pensar na universalidade da lírica, e em sua atemporalidade. Nela, não há definição distinta de tempo – se decorrido, se para vir – há uma aproximação entre o sujeito e o objeto da poesia, e ela perpassa a presença das coisas na alma humana. Essa disposição anímica comum aos sujeitos permite o tom de cumplicidade entre o autor e o leitor. Ainda que haja processos de linguagens que tornem a compreensão lógica mais difícil, numa convergência ao contexto moderno, há uma disposição do leitor em acessar os recônditos de si mesmo e construir, fundamentando em suas experiências uma tentativa de compreensão.

Para Friedrich, a lírica moderna é, em essência, provocadora. Daí não haver resposta à função da poesia – talvez por isso ela nos assuste tanto, por que nos indaga, obriga-nos a olhar

desafiadoramente para as próprias disposições. A poesia nos movimenta, mas não nos liberta, nos desafia, mas não oferece respostas.

Pensando nessas colocações pensamos a discutir as singularidades da poesia de Manuel Bandeira tendo como ponto de reflexão a convivência entre valores tradicionais ligados a lírica em um sentido mais amplo, “íntimo”, conforme Staiger(1975), e as inovações ligadas ao percurso contestador do Modernismo na lírica do poeta.

2.1. Modernidade na lírica de Manuel Bandeira

Manuel Bandeira contribuiu muito na consolidação do Modernismo brasileiro. Seus poemas quase sempre trataram de elementos cotidianos, explorando-os como objeto, e utilizando suas particularidades, como o ritmo e a linguagem mais simples, como meios para construção de sua lírica. A temática próxima à vida do homem comum apresentava uma abordagem nova para as letras nacionais ao início do século XX. No entanto, Bandeira manteve-se sempre ligado a elementos estéticos ligados à tradição lírica. Um argumento em favor desta ideia é a presença de poemas em forma fixa como madrigais, canções, sonetos e liras, entre inúmeras composições metrificadas em sua produção poética.

Tendo, em sua vasta produção poética, passeado por diferentes gêneros literários Manuel Bandeira, nascido em Recife, tinha vocação para poesia desde menino. Surgiu com ar rejuvenescedor para a produção lírica já em seu primeiro livro. Começou a imaginar elementos de um de seus mais importantes poemas, *Vou-me embora para Pasárgada*, ainda aos 16 anos. Espírito precoce, talvez, mais certo dizer que, como ele mesmo defendeu sempre, a poesia é um elemento oriundo de muito trabalho, sim, mas também de um assalto que só pode ser explicado pela inspiração.

Talvez um dos traços mais relevantes de sua obra, em consonância com a perspectiva proposta por Staiger, seja a imensa presença humana que dela emana. Seus poemas retratam com sensibilidade angústias que, apesar de íntimas, como o convívio com a morte, não eram só suas. Uma bonita e cruel catarse, quem sabe, tanto para aquele que a produzia quanto para aquele que entrava em contato com seus poemas.

A simplicidade é o fruto da experiência; tarda a ser colhida. É o resultado de um longo e lento processo, de uma busca. Surge como efeito de operações complexas de condensação e depuração em que entram elementos variados e heterogêneos: estes, sem perder os atributos da diferença e, por isso mesmo, sem eliminar as contradições do contacto, acabam por integrar a harmonia tensa da forma poética (ARRIGUCCI JR, 2000, p. 48).

A efemeridade da vida, algo em nós tão certo, mas sempre tão distante daquilo que trazemos conosco é temática forte nos poemas de Manuel Bandeira. O processo de mediação subjetiva por meio de uma linguagem direta acaba por imprimir a sua poesia um traço “íntimo” que o filia à tradição lírica em termos universais, uma vez que desde Petrarca, para remontarmos a um poeta Clássico, encontramos o fluir do tempo e a efemeridade da vida como tema da lírica.

2.2. A obra bandeiriana: diálogos e tensões com a tradição

Caminhar com a “Indesejada das gentes” exige, por certo, uma força que expõe e sensibiliza diante dos dilemas cotidianos que assolam o humano. O interesse pelos assuntos cotidianos, a presença constante da infância, uma liberdade para lidar com as pequenas coisas e mostrar suas particularidades são características que caracterizam o lirismo da obra poética de Manuel Bandeira. Isso, por si só, mostra uma permanência à tradição.

Mesmo sendo aclamado o “São João Batista” do movimento modernista no Brasil, Bandeira demonstrou sempre que o seu exercício poético podia conter tanto um movimento

de tensão em relação à tradição quanto dialogar abertamente com ela. Exemplo interessante deste diálogo é a assimilação do urbano como cenário comum aos seus poemas. O poema *Camelôs* apresenta bem este processo:

Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
 O que vende balõezinhos de cor
 O macaquinho que trepa no coqueiro
 O cachorrinho que bate com o rabo
 Os homenzinhos que jogam box
 A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
 E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma:
 Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:
 - “O cavaleiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana [para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de [inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...
 E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.
 (BANDEIRA, 1987, p. 95 – 96)

A incorporação de algo tão costumeiro quanto os trabalho dos camelôs de uma cidade na lírica é fato contraditório em relação às tendências da lírica do século XIX. No Modernismo, no entanto, a focalização do presente aborda a complexidade da realidade que circunda o homem na primeira metade do século XX. Nada mais cotidiano do que os vendedores ambulantes. O poema os toma como centro do encadeamento lírico, mas não se contenta em mencioná-los de forma descritiva.

O encadeamento de imagens, a forma com que o poema reorganiza os sons da rua, via iconização da algazarra dos vendedores, eleva os camelôs à condição de metáfora uma vez que são capazes de parar um pouco o imediatismo louco e a correria do dia-a-dia e, com isso, ironicamente, levar o lirismo aos homens atarefados de importâncias de então.

O processo de composição do poema elege camelôs à condição de artistas que compõe “cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades”. A condição lúdica e a referência à “lição de infância” por meio dos brinquedos e mercadorias inúteis reconduz à apresentação dos camelôs e suas bugigangas à condição do artista popular que distrai com a agitação do lúdico o sujeito mecanizado pelas convenções de seu tempo. A relação metalinguística “Camelô” e poeta dá ao poema um aspecto inusitado, pois é uma lição do que a lírica provoca no leitor, ou seja, sua des-automatização.

Neste poema, o eu lírico critica com aparente leveza a agitação da urbanização ao conduzir uma figura aparentemente irrelevante à condição de poeta, não pela preciosidade de sua linguagem; antes pela comparação do “camelô” à figura do poeta popular a compor cordéis. Esta relação provoca uma reorganização da agitação do cenário caótico da feira e indica um caminho reflexivo diante da precariedade e efemeridade das relações humanas. A “alegria das calçadas” são os brinquedos dispostos na primeira estrofe do poema que progressivamente provocam a reflexão ao contrastar com o cenário sóbrio metonimicamente apresentado nos paradoxos suprimidos pelas referências ao contexto agressivo contraposto as imagens de “baldezinhos coloridos” e dos “homenzinhos que jogam box”.

Interessante que o objeto de quietude é a referência evocada pelo caos dos camelôs à infância. Voltar a ela é descansar da correria infinita do cotidiano, da solidão e do peso que a existência insinuada nas antíteses suprimidas pelo poema. No que refere aos aspectos sonoros, o poema apresenta um apego ao ritmo prosaico – as ações são sequenciadas, desencadeiam numa estrutura crescente que amplia o rumor da rua evocada pela imagem do camelô. Nos primeiros versos a presença do diminutivo sugere uma leitura despropositada, mais ingênuo. A ausência de pontuação vai explorando o ritmo e provocando uma aceleração similar à expressão utilizada pelas crianças quando afobadas por algum desejo ou deslumbramento.

Os camelôs evocados por Bandeira, propositalmente, aproximam o poema da agitação das calçadas. Considerando o ritmo, a elevação da voz, a rapidez e a valorização das qualidades e características de cada elemento linguístico apresentado, temos a construção de um oásis na exaustiva vida diária. E, mais a fundo, Bandeira acaba por elevar figuras humanas tão simples à condição de líricas. Nesse sentido, podemos compreender um dos aspectos do “lirismo [...] que é libertação” (BANDEIRA, 1987, p.98).

Não há como não observar que esse poema de Bandeira remete ao manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade (1990, p. 41). Há, em “Camelôs”, a realização das proposições feitas no manifesto. A observação da simplicidade da existência e sua incorporação à lírica parecem obedecer com rigor às mudanças que o Modernismo propunha. Porém, modaliza a dicção oswaldiana em direção a uma visão mais leve que, se não refuta a “poesia” que “existe nos fatos” e o tom prosaico e objetivo dos “casebres de açafião e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino,” como “fatos estéticos”, os apresenta liricamente.

Esse homem comum em seu contexto áspero cercado pelo dia-a-dia é eleito como tema na lírica de Bandeira. Deleuze, em *A literatura e a vida*, comenta que o escritor surge, nesse pensamento, como o médico para curar as chagas do mundo, incluindo-se aí às suas próprias. Como se o que existe fosse muito pesado e doloroso para guardar nos olhos, ouvidos e memórias. Como se o exercício de escrever funcionasse como libertação do peso daquilo que se viveu e se viu. Para o crítico,

o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...], mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (DELEUZE, 2004, p. 13).

Se a essa informação juntarmos, com o auxílio dos primeiros apontamentos feitos neste estudo, as mudanças políticas, sociais e econômicas do início do século XX, a afirmação de Deleuze (2004) se relaciona também à delimitação temática do Modernismo: a abordagem dos temas cotidianos, prosaicos foi um de seus mais importantes alicerces. Um elemento defendido principalmente no campo da linguagem, no intuito de tornar acessível a expressão lírica – “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1990, p. 42).

A língua cotidiana em sua variedade popular é um dos elementos de aproximação do leitor na lírica de Bandeira. Este percurso, no entanto, não impede o uso da alegoria e da metáfora como fica evidente na construção de “Camelôs”. A maturidade da obra poética de Bandeira, segundo Arrigucci Jr., foi atingida com a publicação dos livros *Libertinagem* e *Estrela da Manhã*. Há, segundo o pesquisador, uma maturidade que se exprime na liberdade de criação, na leveza de seu trato com a linguagem.

Agora capaz não só de escrever bons poemas, ou um ou outro poema excepcional, como no início da carreira. Mas, que era dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com emoção na justa medida do necessário ao assunto, já liberto do “gosto cabotino da tristeza” e assim desperto para o mundo em torno. E que sabia onde procurar ou esperar o que podia achar ou não (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 11).

Os dois livros mencionados apresentam com nitidez a trajetória, um tanto quanto solitária, de Bandeira, por meio da experimentação poética:

[...] esses livros do princípio da década de 30 podem ser vistos, em certa medida, como a resultante literária, plasmada em forma poética particular e com marcado cunho individual, de forças contextuais, não apenas literárias, que vieram se combinar às diretrizes internas da obra bandeiriana. Havia as tensões próprias desse campo mais geral de forças interiores e exteriores à vida do País que, na década anterior, desembocavam nos embates entre tradição e renovação, no terreno da cultura, aguçando a consciência de uma realidade em que se misturavam, em graus variados e em mesclas peculiares, o arcaico e o moderno, o atraso e o desenvolvimento brasileiro (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 13).

O diálogo que estabelecia com a tradição lhe era válido para a composição de sua poesia. Ao mesmo tempo, o lirismo de Bandeira incorporava novos modelos estéticos em um processo gradativo de experimentação como, por exemplo, a composição dos poemas concretos em sua última fase poética.

Bandeira foi um dos primeiros escritores a debruçar-se de maneira tão incisiva sobre o amálgama de sentimentos e valores diversos que compunha a figura do brasileiro moderno. A composição apresentada em *Libertinagem* e *Estrela da manhã* segue um curso que desemboca na associação e assimilação do que é naturalmente brasileiro, com simplicidade, linguagem acessível, versificação liberta, objeto com significância real ao homem moderno. Alçava, enfim, o homem comum a objeto da composição lírica.

Com o espírito novo, ávido por modificações, oriundo da chegada dos ideais modernistas que começavam a fazer-se pelas terras brasileiras. No entanto, diferentemente de grande parte dos escritores que lhe faziam companhia na instauração do movimento, opôs-se a todo movimento de extinção dos valores tradicionais. Sua obra foi marcadamente solitária, nesse e em outros sentidos.

O caráter da obra bandeiriana é claramente moderno – o homem simples, a paisagem de concreto e frieza, o vocabulário comum, a clareza e objetividade, um impacto rápido e certo. Acerca de *Libertinagem* e de *Estrela da Manhã*, Arrigucci Jr. (2000, p. 13) afirma que

trata-se, portanto, de livros vinculados à trajetória mais íntima de Bandeira e, a uma só vez, relacionados com um momento especialmente fecundo, intenso e complexo da história cultural brasileira na década de 20, quando se renova a consciência artística nacional e vão se firmando em nosso meio as tendências da arte moderna.

Era, portanto, uma união dos elementos mais íntimos, maturados por Bandeira ao longo de toda sua obra, tais como a presença da infância, as lembranças, os amores, os desejos e angústias, a melancolia e a morte (ridícula, medonha, às vezes doce, indesejada).

Godofredo de Oliveira Neto, num texto que aborda o Manuel Bandeira modernista, afirma que a linguagem, inserida na coloquialidade e ironia, era capaz de libertar “ao trazer a poesia para muito perto do cotidiano da gente”. E continua:

[...] a libertação no livro de Manuel Bandeira, na verdade, não se dá com o movimento de partida para um mundo só de prazeres e de alegria, deixando definitivamente para trás o mundo real. Dá-se, antes, pela maneira de ludibriar a inevitável e inexorável tragicidade que, mais cedo ou mais tarde, vai bater à nossa porta. Não se trata de evasão alienante, trata-se, isso sim, de lidar com o trágico desse mundo, ficando por aqui mesmo. Mais do que sonho, é luta. Às vezes as armas são a zombaria e o ridículo, maneira pela qual o autor enfrenta a sua tragédia pessoal, como se pode ler, por exemplo, no poema “Pneumotórax” (NETO, 2005, p. 5-6).

Ironia, remédio para aquilo que não pode ser mais remediado. Bandeira faz bom uso desse recurso como elemento que permite encarar a realidade, e não fugir dela, fazer-lhe parte, sem colocar-se como se os outros nos devessem sentir pena. A tradução lírica desse espírito irônico é, sem dúvida, o poema *Pneumotórax*:

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

Mandou chamar um médico:
- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
- Respire.

.....

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito
[infiltrado].
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

A objetividade no gosto pelo menos se opõe a uma sensibilidade capaz de transformar o mais individual num sentimento de universalidade. José Lins do Rêgo (1981) acerca de Bandeira, diz que

[...] é um poeta que não dissolveu a sua sensibilidade no canto de quem vai se acabar. Os seus versos são tristes, profundamente tristes, mas de uma tristeza que alimenta, que fecunda, que nos dá substância para a alma e para os sentidos. É aí que o poeta pernambucano mais cresce. É quando ele vence a sua melancolia com o seu dom de criador.

Para o desenvolvimento do trabalho, se decidiu alguns poemas de *Libertinagem*, livro de 1930, e *Estrela da Manhã*, 1936, por conterem a comprovação da proposta realizada no início da pesquisa. Nestas obras, o poeta pernambucano exprime com totalidade seu espírito moderno, em relação às temáticas abordadas, e, se o faz, é por intermédio de diálogos com a tradição literária, que nunca abandonou.

2.3. Leituras em processo: Poema do “Beco” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”

Manuel Bandeira foi ao mesmo tempo transgressor e mantenedor do espírito da tradição – uma de suas transgressões mais significativas está, talvez, na escolha de uma temática repleta de características urbanas, que, em seu fazer poético, tornaram-se vasto material para a poesia. Um dos poemas que simboliza essa afirmação é *Poema do beco* (BANDEIRA, 1987, p. 121), de 1933:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco.

A presença de um elemento exclusivamente urbano, imperfeito e socialmente excludente, que perturba a beleza de uma paisagem harmônica e tradicional. Essa construção incrustada no meio do belo é fruto, principalmente do progresso desenfreado, de uma desigualdade social que diferencia e aprisiona o homem. No poema de Bandeira a afirmação de que a literatura e a arte são instrumentos de transformação faz total sentido. Cabe à arte não só uma preocupação estética, da exultação da beleza. Questionamento de espírito

moderno – a arte com função social e, para tanto, a constatação de mudanças no contexto do existir humano.

É como enquadrar um elemento já tão comum, mas com certa ironia. Eis aqui a presença de elementos importantes na produção poética bandeiriana: a visualidade e a ironia. O elemento que desarmoniza o conjunto, num jogo irônico, é o que realmente importa ao poeta. O beco, pobres particularidades, é tão objeto lírico que toda a caracterização oposta deixa de monopolizar as expectativas e produções. O beco é o novo limite, nova concretude. Duelo antagônico de forças – a tradição dominante, incrustada por tempos de existência, e a chegada de ideias renovadas – o espírito modernista, com novas preocupações e desejos.

Essa observação da novidade cheia de *secura*, do beco, do concreto, indica a apresentação do novo. Ocorre que esse procedimento não é ingênuo, pois cabe ao leitor responder as perguntas apresentadas no primeiro verso face à afirmação do segundo. Percebe-se um olhar social corrosivo diante do passado. Porém, este mesmo olhar é direcionado para o “beco”. Ao olhá-lo sob a ótica da objetividade cotidiana e ver nele um símbolo de modernidade, o eu - lírico não fecha seu olhar para uma apreciação positiva.

Pelo contrário, expõe as limitações do “beco” e, ao mesmo tempo, provoca uma reflexão acerca do olhar subjetivo sobre ele, metáfora da modernidade. Este impõe ao sujeito a (des)importância da “paisagem”, da “Glória” e do “horizonte”. É, portanto, uma ironia. Lembremos que a lírica só pode existir se considerar o homem, sua visão individual. Por isso, a poesia aparentemente despersonificada de Manuel Bandeira é, sobretudo, lírica.

Novas roupagens e inovações formais que a lírica de Bandeira apresenta ao Modernismo são perceptíveis na incorporação dos elementos populares e na valorização de um falar retirado das ruas. Estas opções temáticas aproximam o poeta aos ideais modernistas de Oswald, em “Manifesto Antropófago”. Ocorre, porém, a convivência entre a expressão individual, cerne da lírica tradicional, e o diálogo com os temas sociais o que proporciona

caráter individual da lírica de Bandeira, retomando aqui algumas colocações de Adorno (1993), ao espaço da rua e por meio dela ao popular.

Essa perspectiva – lirismo individual e adoção de temas populares – condiciona a visão modernista de Bandeira, porém é chave para a compreensão de sua lírica no seio do tom dissonante que compõe a lírica moderna, conforme Friedrich (1991). Sua produção literária é, acima de tudo, humanamente moderna. Poeta representativo do seu tempo, do seu mundo e de seus temores e desejos, o personagem João Gostoso de “Poema tirado de uma notícia de jornal” apresenta as contradições da vida moderna:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no Morro da Babilônia num
[barracão sem número]
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Claramente modernista no trato com a contextualização estética do tema popular, a presença do cotidiano, de gente simples e do verso livre ambientam o poema ao Modernismo. Um trabalhador qualquer, destinado a passar despercebido pela existência humana, sem acontecimentos que pudessem ser considerados significativos, exceto o seu último lampejo de loucura e intensidade, “João Gostoso” encarna na complexidade de sua vida de favelado e trabalhador de “feira-livre” a contradição da vida moderna.

Ação da “Noite” no “bar” – beber, cantar e dançar – invocam a euforia de uma vida que passa rápida aos olhos do leitor. Dela a profusão lírica evoca o efêmero e a transitividade do momento específico e único. Este tom individual sentido em poemas como “Momento num café” e “Poema só para Jaime Ovale” garantem a lírica de Bandeira um traço íntimo que a liga à mais pura tradição lírica. É, no entanto, na forma de apresentação cotidiana e no aproveitamento dos pequenos acontecimentos da vida mediana, como no olhar o “beco”, que

a lírica de Bandeira extrai seu ponto de dicção. O verso livre a dicção cotidiana e prosaica encontram na verve do poeta um espaço de expressão moderno, mas que não foge à essência do gênero lírico.

Da notícia de jornal se expõe, através de um ritual de morte e libertação, o que de mais vivo na natureza humana – o impulso de vida, metaforizado na impossibilidade de permanência na agitação feroz do cotidiano, em “Momento num café”, na “agitação feroz” que assola o mundo dos vivos e liberta o corpo no poema.

A maneira explosiva e dramática, às vezes suicida, como nos despimos e nos entregamos, quase inermes, revela que alguma coisa nos asfixia e coíbe. Alguma coisa nos impede de ser. E porque não nos atrevemos ou não podemos encarar nosso ser, recorremos à festa. Ela nos lança ao vazio, embriaguez que se queima a si mesma, tiro no ar, fogo de artifício (PAZ, 1976 a, p. 51).

Existe, em *Poema tirado de uma notícia de Jornal*, um impulso que, de tão parte da natureza humana, acabou por tornar-se seu sinônimo. O impulso de ser, de estar liberto, de existir em totalidade. Por mais inserido que esteja dentro das normatizações sociais, resiste no homem uma natureza dionisíaca, que o chama para o instinto mais profundo e vivo, algo que existiu sempre, e que é anterior ao próprio entendimento do homem.

Embora dotado de múltiplas referências da estética modernista – elementos cotidianos, consideração de tais como objeto da lírica, o olhar voltado às coisas nacionais, a presença do homem comum, o cerne do poema de Bandeira está enraizado nas terras da tradição – a tragédia grega. *Poema tirado de uma notícia de jornal* representa uma esfera poética que aprisiona e liberta, em uma oscilação incessante entre a atração e a repulsa.

É possível observar com clareza os elementos trágicos do ciclo de João Gostoso, que, assim como nos rituais de Dioniso, “um deus que perturba e até mesmo transtorna a ordem das coisas” (BRUNEL, 1998, p. 234), sente sua forma se dissolver num oceano indizível de coletividade que tudo abarca e tudo consome. Diferentemente dos outros deuses do ciclo dos

Olimpianos, Dioniso tem uma delicada relação com a mortalidade – o deus, esquartejado, renasce de seu fim.

Em seus ritos orgíacos, ele é o próprio sacrificado, a ele é atribuída a gestação da vida, a ele é relacionada a entranha úmida que engole a forma num misto de gozo e morte. Nessa perspectiva, é válido lembrar o culto do deus, a fim de explicitar melhor a comparação: “celebrava-se a cada ano em Atenas, e por toda Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som de címbalos, até cair desfalecidos” (BRANDÃO, 1985, p. 10).

João Gostoso tem um novo nascimento a partir da morte – passa de algo sem relevância à visualização de uma realidade que não pode mais ser ignorada. A representação trágica nada mais faz que, em dissimulando Dioniso, conseguir com que a catarse surja. A catarse é o ponto culminante da celebração. Momento de entrega coletiva em que todos cantam e dançam, sofrem e se regozijam e se encontram consigo mesmo.

A arte surge e avança como um deus salvador que traz consigo o bálsamo benfazejo: só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de terrível e absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida (NIETZSCHE, 1978, p. 70).

A tragédia se transforma num grande espelho, em que o que se procura mais intimamente seria apenas um modo de compartilhar toda dor do mundo e purgar suas dores particulares.

A exultação é prévia da *anagnórisis*, “cada vez que tentamos nos expressar, precisamos romper conosco. E a festa é apenas um exemplo, talvez o mais típico, de ruptura violenta” (PAZ, 1976 a, p. 51). A comemoração é libertação, “o homem que não naufraga em uma falha moral vai à pique porque, dentro dos limites de sua natureza humana, não está à altura de determinadas tarefas e situações” (LESKY, 1996, p. 30). É preciso romper os estreitos fios sociais que comprimem a natureza bruta. João Gostoso inicia os festejos e, sem tomar consciência, ou num processo consciencioso instintivo, não dominado pela razão,

começa a mergulhar lentamente no caos dionisíaco, que consome suas fronteiras de humanidade para libertá-lo.

A trajetória da representação sólida que em êxtase caminha para sua perdição, que é em suma, a libertação da dureza apolínea, inicia-se com o ritual da embriaguez, que o direciona ao indizível, à natureza dionisíaca - que não pode jamais ser controlada pela consciência. Uma alusão interessante se pensarmos que o humano, com tudo que o faz, não pode ser representado por estéticas que não lhe considerem como tal. “No alarido da noite de festa, nossa voz estoura em luzes, e vida e morte se confundem” (PAZ, 1976 a, p. 26). Ao subverter a ordem, João Gostoso entra em contato com a presença divina de Dioniso e, mais, torna-se uno com ele, pois, como afirma Salvatore D’Onofrio (1990, p. 36), embriagados é que os devotos “[...] sentiam a presença do deus do vinho dentro de si e abandonavam-se aos ritos orgíacos, entrando em transe histérico”.

A embriaguez surge com tamanha intensidade que preenche plenamente o ser, extinguindo consciência e razão. É a partir de sua anulação, ao fim, de sua unificação com a atmosfera que o cerca e que o recebe, útero primordial – representada pela Lagoa Rodrigo de Freitas –, que a personagem sofre, assim como o deus do vinho, o *sparagmós* dionisíaco – o cruel esquarteramento ritual. “A morte é um espelho que reflete as gesticulações vãs da vida”. Dolorosamente, a vida “antes de desmoronar e fundir-se ao nada, é esculpida e toma forma imutável: já não nos modificaremos, a não ser para desaparecer” (PAZ, 1976 a, p. 51).

Sem dúvida, para a obra trágica importa pouco que o ambiente em que se desenrola a ação seja especialmente digno de fé, ou que um sutil pincelamento psicológico procure aproximar as figuras o mais possível de nós. O efeito da arte trágica rege-se por outras leis e subtrai-se, em larga medida, do tempo (LESKY, 1996, p. 33).

A semelhança, mesmo representação trágica, do ritual dionisíaco, faz do poema de Bandeira uma revisitação das mais interessantes à tradição literária. Inusitada, talvez, a comparação,

devido ao caráter visivelmente moderno da saga de João Gostoso. No entanto, ela se fundamenta ao se observar que, embora a inexistência do mito no poema bandeiriano,

não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e, contudo agradam elas a todos igualmente (ARISTÓTELES, 1987, 1451b, p. 209)

Libertação, no objeto e na estética, imprime a *Poema tirado de uma notícia de jornal* completude. Produção singular a bandeiriana, capaz de criar para si uma estética particular, cuja representação mais sensível é o homem. Para tanto, dialogando ou tensionando a tradição, a lírica está em unir isso num efeito natural, obtido somente por grande esforço e maturidade. Observar essa morte tão ritualística e representativa é entender um pouco o que Paz (1976 a, p. 51) quis dizer ao afirmar que “nossa morte ilumina a nossa vida. Se a nossa morte carece de sentido, também a nossa vida não o teve. [...] cada qual tem a morte que procura, a morte que constrói para si mesmo”.

2.4 Oração no saco de Mangaratiba

Bosi (1986, p. 361) afirma, acerca de Bandeira, que “[...] não se pode dizer que o [...] esforço libertário o tenha imunizado do prestígio das velhas poéticas”. Ele soube a medida exata de tensão necessária para quebrar o que havia de superficialidade na tradição, ao mesclar-lhe aspectos cheios de caráter nacional. Esse ater-se à tradição lhe rendeu “[...] aberto comprazimento de atmosferas românticas ou de ecos neoclássicos: tudo o que dá à sua linguagem aquele ar de última experiência de uma refinada civilização literária [...]” (BOSI, 1986, p. 361).

Numa perspectiva de tensão, um dos elementos mais representativos do anseio modernista de libertação das estéticas anteriores foi o uso do verso livre.

Os surpreendentes significados que brotam da reestruturação das imagens no espaço do poema ou dos ritmos inusitados do verso livre, imitando a andadura menos marcada da prosa, são o resultado dessa sensibilidade liberta para um novo poético. Um poético não mais restrito aos padrões da versificação, ao purismo de linguagem dos acadêmicos ou ao repertório dos grandes temas da tradição, mas susceptível de brotar de onde menos se espera, fora dos limites antes previamente determinados para sua manifestação (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 17).

Essa liberdade foi um marco para a consagração da estética modernista no país. A produção bandeiriana foi constantemente permeada por esse descompromisso, mas não tornou reclusos os recursos de padronagem da versificação. Seu uso dependeria do que exigiria o poema, fonte, antes de tudo, de um momento de alumbramento. Prova de que nunca houve negação dos valores tradicionais é *Oração no saco de Mangaratiba* (BANDEIRA, 1987, p. 109), de 1926:

Nossa Senhora me dê paciência
 Para estes mares para esta vida!
 Me dê paciência para que eu não caia
 Pra que eu não pare nesta existência
 Tão mal cumprida tão mais comprida
 Do que a restinga de Marambaia!...

Embora haja presença de inquestionáveis elementos de caráter modernista – como a linguagem coloquial – que se observa principalmente no terceiro verso, no qual ocorre uma fuga à normas – e a menção a um território brasileiro do plano concreto, há uso de rimas misturadas, como renovação e maior simplicidade na escolha da normatização da versificação. Mário de Andrade (1974, p. 28), em *A poesia em 1930*, discorre sobre a produção da década de 30 de Manuel Bandeira e de outros três poetas – Drummond, Schimidt e Murilo Mendes – e assim o diz:

O que logo salta aos olhos, nestes poetas de 1930, é a questão do ritmo livre. Verso livre é justamente aquisição de ritmos pessoais. Está claro que se saímos da impersonalização das métricas tradicionais, não é pra substituir um encanto socializador por um vácuo individual... Beneficiemos ao menos dessa vitória. E é nisso que sobressaem as contribuições de Manuel Bandeira [...].

A aquisição de um ritmo próprio, fruto da maturação que só o trabalho com os valores tradicionais pode permitir, é peça fundamental na estruturação da obra de Bandeira. Com o tempo, o amadurecimento deu ao poeta pernambucano maior liberdade criativa, pois este já era conhecedor das estruturas tradicionais de produção poética e podia, com maior espaço, perceber quanta inovação caberia ao poema que produzia.

Em *Oração no saco de Mangaratiba*, há ainda que ressaltar que a própria súplica, embora numa roupagem singela, é elemento bastante tradicional em toda a história da produção poética. É até mesmo anterior à organização da lírica, evoca os tempos em que esta era o único meio pelo qual o ser humano podia expressar a grandeza e magnitude do que presenciava na existência. A súplica é compreensão da existência de algo que transcende o poder humano.

É ainda, como não poderíamos deixar de mencionar, essa mesma evocação muito utilizada na estética simbolista, na presença da religiosidade e da busca por espaços etéreos, acima da compreensão racional do homem. Bosi (1986, p. 378 - 379) afirma ser Bandeira herdeiro com plena intimidade “da última fase do Simbolismo. Bandeira, com *A cinza das horas*, parecia eco do Decadentismo (“Eu faço versos como quem morre”)

A valorização do elemento religioso, da imagem sugerida, como salvação de uma existência já pesada em si, mas que, ainda assim, deve ser levada, mantida, é prova de um resquício simbolista no poema de Bandeira. Outra manifestação desse mesmo caráter é o recurso da aliteração *-/p/*. Além disso, é interessante à perspectiva desta análise ressaltar a consciência de uma vida “tão mal cumprida mas tão cumprida”, cuja libertação de fato só ocorreria com a transcendência, pilar simbolista.

2.5 Cantiga

A perspectiva adotada pela pesquisa é a coexistência de anseios de inovação e modernismo e de apreço e manutenção das estéticas tradicionais. Na seleção dos poemas, em *Estrela da manhã, Cantiga* (BANDEIRA, 1987, p. 124) pareceu comprovar essa manutenção com grande simplicidade:

Nas ondas da praia
 Nas ondas do mar
 Quero ser feliz
 Quero me afogar!

Nas ondas da praia
 Quem vem me beijar?
 Quero a estrela d'alva
 Rainha do mar.

Quero ser feliz
 Nas ondas do mar
 Quero esquecer tudo
 Quero descansar.

São manutenções da tradição a presença do espírito trovadoresco, já evidente no título – as referências aos elementos naturais, característica marcante das cantigas líricas. Além disso, há pequena semelhança com a cantiga de Martim Codax, *Ondas do mar de Vigo*, na escolha do mar como elemento provocador de mudanças – no poema de Bandeira, o local onde se pode, finalmente, ser feliz, e na cantiga de Codax, como aquele que pode pôr fim à longa espera.

A aliteração sibilante /s/ assemelha-se ao som produzido pelas ondas do mar. Seu uso auxilia na criação de uma atmosfera de sonho, reflexão e misticismo. Somos remetidos, assim, à atmosfera que envolve o eu lírico, fazendo-o meditar acerca de sua vida diante da magnitude do mar. Ali, na praia, ele expressa o desejo de esquecer tudo o que viveu, para recomeçar, num outro mundo. A vida é exaustiva, e toma do homem muita energia.

Por isso, o fim dessa existência concreta para o início de uma vida em outro plano, metafísico, se justifica. No entanto, é possível que o desejo de afogar-se, que domina o eu lírico, seja referência a uma morte simbólica, berço de mudanças pessoais – de uma vida triste a outra mais feliz – a alegria e descanso, vida que só se obtém com a morte – paradoxo.

A obra de Manuel Bandeira sempre contou com alguns aspectos perenes. Um deles é o sonho, outro o desejo. Em *Cantiga*, Bandeira apresenta esses dois elementos numa representação do universal presente na lírica. Despersonalização de si na representação de si e do outro. “[...] por mais pessoal que sejam os assuntos e detalhes, mais se despersonaliza, mais é toda a gente e menos é caracteristicamente ritmado” (ANDRADE, 1974, p. 30).

O poema contém um desejo de libertação, que é anterior a qualquer outro desejo, de obter o divino – estrela d’alva -, de obter o divino um pouco mais humano – Rainha do mar. Movimento descendente – a estrela do céu, a estrela do mar.

O poema “Cantiga”, de *Estrela da manhã*, dá a impressão de uma fala de devaneio, montada em três quadras populares de versos de cinco sílabas. A simplicidade é tanta que surpreende, até para uma poesia já de si tão simples. É como se o poeta conversasse consigo mesmo num entressonho, dando vazão ao que vai na alma, em quadrinhas desprezíveis, líricas e musicais [...] (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 165).

Parece aqui fazer sentido o discurso de Menotti Del Picchia (*apud* BOSI, 1986, p. 382), realizado na Semana de 22 – “[...] ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada simplicidade”. Essa liberdade consiste, por si mesma, e a si justifica-se, em aspecto de manutenção da tradição literária, marca constante de Manuel Bandeira que,

na verdade, era herdeiro ainda da atitude libertária dos românticos, radicalizada pelas vanguardas que, no caminho de Baudelaire, se lançaram à pesquisa lírica através das mesclas mais variadas, do sublime ao abjeto, do mais prosaico ao elevado, dilatando o espaço da poesia até as margens da impureza e do reconhecimento de novas e inesperadas dimensões da sensibilidade poética (Arrigucci Jr., 2000, p. 18)

Bandeira mantém-se fiel a esse “individualismo estético” quando, em obra de preceitos modernistas, volta o poético à união de poesia e música -, também um elemento bastante característico da estética simbolista que o acompanhou por toda sua vida literária. Nesse sentido, Arrigucci Jr. (1999, p. 166) afirma que “o despojamento absoluto, a contenção de todo sentimentalismo, apesar do tom ligeiramente melancólico, e a simplicidade natural da composição demonstram, no entanto, que o poeta está num dos grandes momentos de sua fase madura e moderna”.

A parceria entre música e poesia é ainda mais anterior do que as estéticas mencionadas há pouco, que se fazem tão presentes em *Cantiga*. Sua origem confunde-se com a história do mundo ocidental – Grécia e suas fontes.

A relação entre música e poesia vem desde a antiguidade. Na cultura da Grécia Antiga, por exemplo, poesia e música eram praticamente inseparáveis: a poesia era feita para ser cantada. De acordo com a tradição, a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra “lírica”, de onde vem a expressão “poema lírico”, significava, originalmente, certo tipo de composição literária feita para ser cantada, fazendo-se acompanhar por instrumento de cordas, de preferência a lira (CAVALCANTI, 2009, p. 30).

No poema de Bandeira, o misticismo se faz presente na referência à estrela d’alva, e à Rainha do Mar, Iemanjá. Figura feminina do candomblé, religião segregada a status de menor relevância num país amplamente fixado no catolicismo. Oriunda do culto de uma minoria social, marginalizada e considerada menos culta em tempos que antecederam a instauração do Modernismo no país. Instauração que passaria a valorizar os elementos nacionais e genuinamente populares, em detrimento de uma cultura de valorização das influências europeias.

Os anseios presentes – de ser amado, beijado, e, principalmente, de ser feliz, fazem de *Cantiga* um poema que comporta, em três quadras, a tradição na aproximação da lírica com a música e a inovação em considerar como objeto poético elementos antes cridos como

insignificantes à produção poética. Candido (1987, p. 60) parece resumir bem essa característica ao afirmar que

a nossa atenção é despertada, inicialmente pela voz lírica deste Eu, que, ao construir os poemas, nos acompanha a cada passo, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida. Ela é produto de componentes que nunca poderemos enumerar, e de que apenas vislumbramos uma ou outra, segundo o ângulo em que nos situamos. Uma delas é, por exemplo, certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema.

2.6 Lenda brasileira

No Manifesto Pau-Brasil, Oswald de Andrade (1990, p. 41 - 45) apresenta os elementos que deveriam, a partir de então, nortear a produção literária e artística sob o regimento do Modernismo: questionava a importação de estéticas e, mais grave, de valores europeus para adotá-los como nacionais, como nossos. O senão é que essa assimilação do estrangeiro não levava em consideração as particularidades que faziam o Brasil ser tão distinto do Velho Continente.

Uma das bandeiras mais importantes do movimento modernista foi a defesa da valorização das coisas nacionais. Em sua conferência na segunda noite da semana de 22, Menotti del Picchia (*apud* TELLES, 1976, p. 230) afirmou que

Júpiter poderá entrar na nossa Arte, mas não o admitiremos nu, inatural, cabeludo, como o aceitam os parnasianos. Não queremos saber de escândalos, nem de ter que ajustar contas com a polícia. O pai dos deuses, para transitar nas nossas ruas, é mister que vá, antes, ao barbeiro, vista uma sóbria sobrecasaca, deixe em casa o perigoso revólver olímpico, que era a caixinha dos raios, e, burguês e pacífico, se anule na vida comum, na tragédia comum dos outros homens.

A grandeza do principal deus do panteão olímpico, tão exaustivamente objeto da arte em toda a produção humana, seria aceita na arte modernista, sim, mas desde que comparado,

em relação de igualdade, ao homem comum, este também, em suas tragédias particulares, dotado de grandeza. Além disso, não bastava que a arte se preocupasse agora com o homem comum. Era preciso que também pudesse ser assimilada e entendida por esse homem, num movimento de deselitização. Esse processo deveria ser realizado sob a benção da síntese. Apenas o que se fizesse necessário, pois o tempo agora é breve para que se o perca.

Simplicidade e humor – Bandeira procurou conduzir sua obra a este caminho, ao longo do tempo. Seu amadurecimento ocorreu depois de extensa produção, através de uma lapidação que só a experiência e a experimentação poderiam conferir. Soube conduzir sua poética para um caminho muito próximo do comum, sem, por isso, banalizá-la ou torná-la menor. Ao contrário, diante de tamanha simplicidade no dizer as coisas mais óbvias, o que nos choca é o modo pelo qual somos levados a um paradoxo, a um corte existencial, que, embora muito pequeno para exigir grandes cuidados, nos incomoda e rouba nossa atenção.

Bandeira acreditava tão fielmente na poesia como fonte essencialmente de inspiração, que o conteúdo de seus poemas sempre levou vantagem sobre a forma. Não que esta fosse considerada aspecto sem importância, mas ela era complemento do que se pretendia dizer ao leitor, e do que se queria causar neste. Ao lermos *Lenda Brasileira* (BANDEIRA, 1987, 108), somos repentinamente esclarecidos nesse sentido:

A moita buliu. Bentinho Jararaca levou a arma à cara: o que saiu do mato foi o Veado Branco! Bentinho ficou pregado no chão. Quis puxar o gatilho e não pôde.
 - Deus me perdoe!
 Mas o Cussaruim veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda.

O que primeiro nos chama a atenção é o poema em prosa, que confere maior rapidez e se assemelha mais à fala coloquial que o verso.

Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de idéias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta,

sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa (PAZ, 1976 b, p. 12).

Assim, Bandeira garante mais capacidade de síntese, característica que cria oposição à produção parnasiano-simbolista. Observa-se ainda o uso de frases curtas, pequenos períodos, que causam no leitor maior surpresa. Outro elemento interessante é a utilização do discurso direto: “- Deus me perdoe”, reprodução fiel da fala de Bentinho Jararaca, também amplamente utilizado na contação de causos. Esses ajudam a criar uma atmosfera de ansiedade pelo desenrolar dos fatos; a percepção dos acontecimentos vai ocorrendo aos poucos, conforme se mergulha rápido na prosa poética.

Nessa perspectiva, o discurso em prosa caracteriza com mais verossimilhança o espírito do caboclo, contador de histórias, a quem somos remetidos durante a leitura do poema. Parece-nos muito com as narrativas poéticas de Guimarães Rosa – a retratação do universo sertanejo, cheio de mistérios e causos, crenças e medos, todos populares, todos tão nacionais. O Veado Branco é persona mística, criatura sobrenatural, de ligação com o mundo mágico. Sua misticidade é oriunda das lendas celtas que remetem ao período de Arthur – a tradição visitando as terras brasileiras, numa assimilação antropófaga.

A associação do Veado Branco, cujas lendas dizem ser capaz de amaldiçoar aqueles que lhe tentarem contra a vida, com o Diabo, sendo esse chamado de *Cussaruim*, marca de coloquialidade, também presente no uso do diminutivo, é bastante curiosa. Há uma nova ambientação de valores bastante antigos e já utilizados à exaustão - o confronto do homem com o sobrenatural. Goethe (2002, p. 22 – 23) o fez com magnitude e tensão em *Fausto*.

MEFISTÓFELES

Bom Senhor, se queres tanto me ver,
E por tudo indagas que há lá pelo Inferno,
E sempre a mim contemplas, com todo prazer,
Aqui estou de novo humilde, caro e fraterno.
Perdoa se não uso alta e fina linguagem;
Há muito as vaias da assistência causam-me horror.

Minha "tara" a teus risos dará sempre margem
 Também caso não tenhas perdido o humor.
 Do sol e das estrelas eu nada entendo;
 Atormentar os homens e só o que pretendo,
 E o homem será sempre um grande bobalhão,
 Como no dia primeiro em que houve a Criação.
 Bem melhor viveria um ser tão franzino,
 Não lhe tivesse dado o lampejo divino,
 Que se chama Razão, e o que o faz mais brutal
 Do que todos os bichos do reino animal.
 Ele se assemelha mais, e peço perdão,
 A um gafanhoto vil de grande dimensão,
 Que sempre voa, voa e revoando salta
 E sobre a densa relva a si próprio se exalta;
 Que no chão se mantém exposto debilmente
 E no lodo chafurda, e luta eternamente.

O SENHOR

Nada mais tens agora a me dizer?
 Surges sempre com tantas queixas a fazer?
 No mundo nada existe de justo, exato, perfeito?

MEFISTÓFELES

Não, Senhor! Tudo ali está muito mal feito,
 E a pobre Humanidade sempre a sofrer;
 Tanto que eu gostaria até de não n'a aborrecer.

O SENHOR

Sabes quem é Fausto?

MEFISTÓFELES

O Doutor?

O SENHOR

Minha ovelha!

MEFISTÓFELES

Sem dúvida! Ele te serve em ritos especiais,
 O que o tolo devora é bem celestial.
 E move-o, sem dúvida, ânsia do Infinito.
 De que é louco talvez esteja consciente,
 Que do céu as estrelas, esse pobre aflito
 E da Terra os prazeres todos busca e sente.
 De tudo o que há na terra ou céu, em alto rito,
 Não há nada que o conforte ou que o alimente.

O SENHOR

Se indeciso me serve ou se acaso vasqueja,
 Em breve lhe darei a bela Luz Divina!
 Conhece o sementeiro, na planta que verdeja,
 A flor ou o fruto que desponta e mina.

MEFISTÓFELES

Que queres apostar? Perdê-lo-ás, a ruína
 Dele é certa. Se me dás permissão
 De levá-lo comigo e de traçar-lhe a sina.

Mefistófeles, numa aposta cruel, deseja provar que o humano é vil criatura insignificante. Usa de ironias sutis para obter o que deseja, ardiloso que é. O mesmo ocorre em *Lenda brasileira* – o homem não assusta nem faz o sobrenatural vacilar. Antes, serve de joguete da vontade das forças superiores à sua, e de elemento de humor, sua insegurança e fragilidade provoca risos. Isso foi bastante explorado pelos gregos, com seus deuses cheios de humanidade. Na *Iliada* de Homero, os homens sofrem vitimados pelas vontades superficiais e egoístas dos imortais.

Revisitação constante. Nesse sentido é que compreendemos a obra de Manuel Bandeira. Humana, não pôde excluir tudo que lhe foi anterior, pois isso é justamente a base para qualquer que seja o novo espírito a lhe traduzir. Percebemos em toda a obra bandeiriana, por vezes no mesmo poema, simultaneamente, tensão e diálogo aberto com a tradição literária. Bandeira foi espírito modernista antes de sua instauração no país. Numa aquisição oriunda da maturidade e excelência que os anos lhe deram, colocou-se em pé de igualdade aos camelôs, carregadores de feira livre, caçadores, sonhadores, homens.

Talvez aí resida a principal característica de inovação em Manuel Bandeira. Sua preocupação primeira, de maior importância, em toda a produção poética, inclusive a parnasiano-simbolista das primeiras obras, foi traduzir o homem, traduzindo a si e a toda a gente, como sugeriu Mário de Andrade (1974, p. 30). Para tal empreitada, não importava muito a estética que regia a poética, importava antes que essa fosse capaz de cumprir a sua função – estética e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A humanidade, mesmo diante das profundas mudanças a que foi submetida, não pode desligar-se daquilo que já lhe traduzira. A arte serviu ao homem no sentido de tornar-lhe menos pesada a existência, dura pelo conhecimento da efemeridade da vida. Ela é para o homem uma maneira de eternizar-se, de immortalizar-se, de deixar legados, uma vez que os homens que a produzem não duram para sempre.

Compreender esse processo de produção artística como manutenção da própria existência humana torna mais fácil compreender também as mudanças inúmeras que foram propostas no campo da arte. O século XX foi fecundo de transformações. Grandes revoluções permearam as duas primeiras décadas. Havia uma atmosfera bélica que impregnava a todos, fazendo uns temerosos e outros entusiastas do imediatismo. Sem julgamento de valor, é inquestionável que essas mudanças, que incluíam a relação homem-tempo e a relação homem-espaço, foram responsáveis por modificações no espírito humano. Progresso, urbanização, velocidade, extinção da barreira, do tempo, com o advento dos meios de comunicação. Elementos que compunham, então, um homem novo.

A literatura apresenta a lírica humana. Na esfera poética, a representação defendida pela estética modernista, primeiros ventos na Europa, e posteriormente em terras brasileiras, era preciso considerar o homem que lhe era contemporâneo. Chegamos ao principal alicerce no qual se fundamentou o Modernismo no Brasil – a valorização dos elementos nacionais, em oposição à importação de valores e estéticas que nada tinham de nosso.

Nesse sentido, um dos primeiros a fazer uso dessa máxima foi Manuel Bandeira, que teve desde sempre vocação poética. Com uma biografia marcada por sofrimentos pessoais, em consonância com a perspectiva de que não há como dissociar a produção poética das vivências pessoais. Bandeira deu à sua tristeza outra roupagem, mais sutil, irônica e

humorada. Assim, era capaz de traduzir a si mesmo de outra forma que não com pena e, mais ainda, era capaz de traduzir aos seus pares, homens como ele, de carne osso, que levavam aquela “existência/tão mal cumprida tão mais cumprida” (BANDEIRA, 1987, p. 109).

Para ser capaz de hercúleo trabalho, utilizou um desprendimento das normas e imposições. A ele parecia não importar se o poema estava em conformidade com a estética vigente, mas sim, se atingia o objetivo a que se propunha. Isso lhe permitiu que em sua poética coexistissem tanto elementos inovadores quanto mantenedores da tradição literária. Como sempre afirmou, o exercício poético era fruto não só do trabalho exaustivo que lapidava a linguagem, mas também de uma inspiração tão sublime que não lhe caberia bem reprimir.

Com sorte, foi isso que encontramos – Manuel Bandeira, seja pela tensão ou pelo diálogo com a tradição, exprimiu com simplicidade e agudeza o espírito humano e, sem nacionalismos exagerados, o homem brasileiro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano & Poética*. Tradução e Comentários Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (org.). *Modernismo Guia Geral: 1890 – 1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRASIL, Assis. *O Modernismo: história crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CANDIDO, Gilda; CANDIDO, Antônio. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e música em Manuel Bandeira. Revista eletrônica Estação Literária. Vol. 3. 2009. p. 30 – 45. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art3.pdf>>. Acesso em 10 out 2011

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 5ª ed. Vol. 5. São Paulo: Global, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ELLIOT, T. S.. Tradição e talento individuais. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas fde Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto * Werther*. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KLAUCK, Ana Paula. Reflexões sobre o estilo lírico: *uma análise de poema na perspectiva de Emil Staiger*. Revista Nau Eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Vol 5. N. 01. Porto Alegre: UFRGS, jan – jun 2009.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Coleção Debates. 3ª Ed. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira Vol. VI: O Modernismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

NETO, Godofredo de Oliveira. Bandeira, modernista brasileiro. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 5. ed. Lisboa: Guimarães, 1978.

PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976 a.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2ª ed. Coleção Debates. São Paulo: 1976 b.

REGO, José Lins do. *Dias idos e vividos*: antologia. Seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.