

Como um deus em sua morada!
 – *Como a espada em sua bainha.*

Entre o poema “Satélite” de Bandeira (*Estrela da Manhã*) e o poema “X” de Alberto Caeiro (*O Guardador de Rebanhos*), heterônimo de Fernando Pessoa, também encontramos ligação, mas não através da figurativização (já que, em Bandeira, a figura é a lua e, em Caeiro, o vento), nem tampouco através da forma (nos versos do poeta brasileiro) temos estrofes heterométricas de 6, 7, 3 e 4 versos, com métrica livre (os versos curtos referem-se à realidade do poeta; os longos à realidade negada), plenos de aliterações (por exemplo: “Sem show para as disponibilidades sentimentais”); nos versos do poeta luso, verificamos um diálogo distribuído em estrofes de 3, 4, 4 e 4 versos (estrofes quase isométricas, sendo que, na terceira e na quarta estrofes, ocorre homogeneidade quanto ao número de sílabas poéticas (versos octossilábicos) e a repetição estruturando o ritmo (“Que te diz o vento que passa?/” / “Que é vento, e que passa,/ E que já passou antes,/ E que passará depois.”, “Nunca ouviste passar o vento./ O vento só fala do vento.” “o que lhe ouviste foi mentira, E a mentira está em ti.”

A ligação encontrada realizou-se tematicamente, pois tanto Bandeira quanto Caeiro revelam influência dos empiristas que não acreditavam no intelecto, mas apenas nas imagens produzidas pelos órgãos do sentido, e advogam um enxugamento dos significados atribuídos às palavras *vento* e *lua*, para que elas possam ser referidas apenas no que lhes é essencial, destituídas de qualquer conotação que lhes tenham sido atribuídas por séculos de literatura.

“Satélite”

Fim de tarde
No céu plúmbeo
A lua baça
Paira muito cosmograficamente
Satélite

*Desmetaforizada
Desmistificada
Despojada do velho segredo de melancolia.*

*Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e dos enamorados,
Satélite.*

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

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

“X”

*Olá, guardador de rebanhos
Aí à beira da estrada.
Que te diz o vento que passa?*

*Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?*

*Muita cousa mais do que isto.
Fala-me de muitas outras cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram*

*Nunca ouviste passar o vento
O vento só fala do vento
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.*

Outro nexo de continuidade que podemos estabelecer é entre o poema “Lusitânia do Bairro Latino” de Antônio Nobre e

“Evocação do Recife” de Bandeira. “Evocação do Recife” é mais um poema em que o poeta busca a fuga (também o faz em “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Profundamente, “Infância”). Essa fuga é realizada na experiência infantil, sobre os mitos que a forjaram, não, com certeza, como se deram na realidade, mas como ficaram na memória, despojados de imperfeições. Em “Lusitânia do Bairro Latino”, Nobre vê o mundo com olhos infantis e ingenuamente populares.

Em ambos há a passagem de experiência, focalizando o que com mais força impressionou os sentidos da criança e permaneceu, mas em Nobre ainda observamos a identificação com a natureza, porque a vê com afinidade.

*A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado
[e partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava
[o pincenê na ponta do nariz
Depois de jantar as famílias tomavam a
[calçada com cadeira mexericos, namoros,
[risadas
A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam
Coelho vai!
Não sai!
A distância as vozes macias das meninas
[politonavam:
Craveiro dá-me um botão*

*Menino e moço tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam leite,
Searas que davam linho de fiar,
Moinhos de velas, como latinas,
Que São Lourenço fazia andar...*

*Formosas cabras ainda pequeninas,
E loiras vacas de maternas ancas
Que me davam o leite da manhã
Lindo rebanho de ovelhas brancas;
Meus bibes de lã.*

*Antônio era pastor desse rebanho:
Com ela ia para os Montes, a pastar.
E tinha pouco mais ou menos seu tamanho
E a serra a toalha, o covilhete e a sala.
Passava a noite, passa o dia
Naquela doce companhia.
Eram minhas Irmãs e todas puras
E só lhe minguava a fala
Para serem perfeitas criaturas...
E quando na Igreja das Alvas Saudades
(Que eram da minha Torre a freguesia)
Batiam as trindades,
Com os seus olhos cristianíssimos olhavam-me
E as doces ovelhinhas imitavam-me.*

Em ambos há a tristeza, a melancolia na percepção de que toda a amorosidade e alegria, do tempo inicial, findaram-se. Em Nobre, essa noção é mais profunda e plangente, pois nele a perda é figurativizada de várias maneiras (oliveiras, vaías, Ladrões, velas, andar no Sena, farinha) e a emoção explode através de interrogações e reticências; em Bandeira, a emoção da perda, embora bastante forte, é contida.

*Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade*

*As oliveiras secaram,
Morreram as vacas, perdi as ovelhas,
Saíram-me os Ladrões, só me deixaram
As velas do moinho... mas rotas e velhas!*

{...}

Hoje, fazem-me andar águas do Sena...

É negra a sua farinha!

Orai por ele! Tende pena!

Pobre Moleiro da Saudade...

{...}

Hoje, fazem-no andar águas do Sena...

É negra a sua farinha!

Orai por ele! Tende pena!

Pobre Moleiro da Saudade...

{...}

Que é feito de vocês? Onde estais? Onde estais?

{...}

Onde estais? Onde estais?

Tanto Bandeira quanto Nobre apresentam as personagens que constituíram o quadro da infância, ambos evocando os humildes:

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas

[com xale vistoso de pano da Costa

E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

Que se chamava medubim e não era torrado era cozido

Ó moleiro das estradas,

Carros de bois chiando...

...

...

Ó padeirinhas a amassar o

[pão,

Velhinhas na roça a fiar,

Cabelo todo em caracóis!

Pescadores a pescar

Com a linha cheia de anzóis!

Bandeira e Nobre também se recordam dos pregões:

*Me lembro de todos os pregões:
Ovos frescos e baratos
Dez ovos por uma pataca
Foi há muito tempo...*

*Pregões. Laranjas! Ricas cavaquinhas!
Pão-de-ló de Margaride!
Aguinha fresca de Moraima!
Vinho verde a escorrer da vide!*

Cada um, dentro do seu mundo, rememora os acontecimentos constantes:

*Uma pessoa grande dizia:
Fogo em Santo Antônio!
Outra contrariava: São José!
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José
Os homens punham o chapéu saíam fumando
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ver o fogo
(...)*

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

*Tira o chapéu, silêncio!
Passa a procissão*

*Estralejam foguetes e morteiros
Lá vem o Pálio e pegam ao cordão
Honestos e morenos cavalheiros.
Altos, tão altos e enfeitados, os andores,
Parecem Tôrres de Davi, na amplidão!
Que linda e asseada vem a Senhora das Dores
(...)*

*Trombetas clamam. Vai correr-se o toiro
Passam as chocas, boas mães! passam capinhas.*

O erotismo também se faz presente nos dois textos, ainda que em Nobre haja um convite ao *Carpe Diem* e, em Bandeira, apenas a lembrança da descoberta:

*Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo*

*Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento*

*Georges! Anda ver meus país de romarias
E procissões!
Olha essas moças, olha estas Marias!
Caramba! Dá-lhes beliscões!
Os corpos delas, vê, são ourivesarias
Gula e luxúria dos Maneis!
Têm nas orelhas grossas arreadas,
Nas mãos (com luvas) trinta moedas, em anéis
Ao pescoço serpentes de cordões!
E sobre os seios entre cruzes, como espadas,
Além dos seus, mais trinta corações!
Vá! Georges, faze-te Manel! Viola ao peito,
Toca a bailar!
Dá-lhe beijos, aperta-as contra o peito,
Que hão de gostar!*

Ambos aproveitam o espaço gráfico para dar disposição às estrofes e intencionando um significado visual. Nos versos de Bandeira, a disposição dos versos marca a distância dos acontecimentos:

*Recife...
Rua da União...*

A casa do meu avô...

...

De repente

Nos longes da noite

Um sim

Nos versos de Nobre, com menor constância, o uso do espaço gráfico também aparece com significado:

Tira o chapéu, silêncio!

Passa a procissão.

A observação sobre a língua popular e coloquial está inserida nos dois textos. Em Nobre, apenas o registro e o elogio; em Bandeira, a crítica:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusitana

Ao leme vai o Mestre Zé da Leonor

Parece uma gaivota: aponta-lhe a

[espingarda

O caçador!

Senhora d'Ajuda!

Ora pro nobis!

Caluda!

Sémos pobres!

Senhor dos ramos

Nos poemas inspirados nos cantares e brincadeiras infantis (“Anel de vidro”, registrado no livro *A Cinza das Horas*, “Na Rua do Sabão” em *Ritmo Absoluto*, “Boca do forno” em *Estrela da Manhã*, “Rondó do Capitão” em *Lira dos Cinquen’Anos*, “Sapo-Cururu” em *Mafuá do Malungo*) fica evidente que a palavra usada por Bandeira não é sua unicamente, mas é a voz dos outros que antecederam a sua composição, é a voz do discurso de outrem incorporada no seu de maneira renovada e criativa. Bandeira parte de versos da cantiga infantil e cria belíssimas narrativas poéticas, cumprindo as palavras de Bakhtin:

As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade e, assim, não é raro, que essa vida seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade (BAKHTIN, 1981, p. 364).

2 Estilização

A estilização também está presente nos poemas *À maneira de...* (*À Maneira de Alberto de Oliveira*, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt, E. E. Cummings), em que o poeta imita seus estilos, vocabulário, temática, inovando mas sem subverter.

Em “*À Maneira de Alberto de Oliveira*”, por exemplo, verificamos o mesmo rigor da forma (soneto) constituído de versos decassílabos (predominam os heroicos), rima soante (abab, abab, cdc, ede) e rica, a inversão da ordem habitual das palavras (“o sol viu mais perto”), o léxico precioso (“diserto”), a contração sistemática das vogais (“esse quem”). Alberto de Oliveira traçava quadros, cenas, em que procurava fixar a sensação de um detalhe ou a memória do fragmento de um determinado acontecimento. Manuel Bandeira, neste soneto, busca compor a cena do brasileiro que, chegado à Europa, voa, pela primeira vez, com um instrumento mais pesado que o ar, ao redor da Torre Eiffel. O tema é tratado com objetividade, como faria Alberto de Oliveira. Além disso, há no soneto uma referência à mitologia clássica (“tal Febo

esplende”), ocorrência constante na poesia parnasiana. Bandeira buscou traços fônicos, léxicos e sintáticos recorrentes da poesia de Alberto de Oliveira, imitando seu estilo.

... Alberto de Oliveira

*Esse que em moço ao Velho Continente
Entrou de rosto erguido e descoberto,
E ascendeu em balão e, mão tenente,
Foi quem primeiro o sol viu mais de perto:*

*Águia da Torre Eiffel, da Itu contente
Rebento mais ilustre e mais diserto,
É o florão que nos falta (e não no tente
Glória maior), Santos Dumont Alberto!*

*Ah que antes de morrer, como soldado
Que malferido da refrega a poeira
Beija no chão natal, me fora dado*

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

(BANDEIRA, 1970, p.375)

3 Paródia

A paródia é um efeito de linguagem que é percebido com intensidade nas obras contemporâneas. Desde o início dos movimentos renovadores da arte ocidental (Cubismo, Dadaísmo, Futurismo) e do Modernismo pôde-se verificar a presença constante dela como “um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo” (SANT’ANNA, 2001, p.7). Não é, entretanto, criação atual, mas remonta a Aristóteles que, em sua *Poética*, comenta a origem do nome *paródia* (Hegemon de Thaso, no século 5 a.C.) (Apud SANT’ANNA, 2001, p. 11).

Segundo o dicionário *Houaiss*, paródia vem do grego para ‘ao lado de’+oide ‘ação de cantar’. Portanto o conceito de paródia, originariamente, estava ligado à música, era a canção cantada ao lado de outra. Hoje, paródia se define através de um jogo intertextual, mas intertextualidade das diferenças, do deslocamento, da contestação, estabelecendo um novo paradigma.

Manuel Bandeira, o poeta da tradição, aderiu às técnicas modernistas gradativamente, à medida que viu na renovação a única alternativa à sua poesia que não se conformava mais às antigas fórmulas de expressão. O Modernismo impôs-se nele como condição à continuidade de sua poesia, não como oportunismo e modismo, e nesse contexto é que a paródia aparece.

Manuel Bandeira cultiva as formas clássicas dentro de um espírito de “imitação” (paráfrase), mas, para a demarcação de um novo posicionamento, o que produz algo diferente, novo, com uma força de crítica, usa a paródia, assunto deste capítulo.

Em “Poética”, poema incluído no livro *Libertinagem* (1930), obra de plena maturidade modernista, das “palavras em liberdade”, Bandeira assume um tom bastante agressivo em face da poesia parnasiana, parodiando “Profissão de Fé” de Olavo Bilac.

Enquanto Bilac busca “a pedra rara”, “o ônix”, Bandeira proclama “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais”, em verso branco e conclama: “Abaixo os puristas”.

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 para e vai averiguar no
[dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceções

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja

[fora de si mesmo.

De resto não é lirismo dos loucos

Será contabilidade tabela de co-senos secretário

[do amante exemplar com cem modelos de cartas

[e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbados

O lirismo difícil e pungente dos bêbados

O lirismo dos clowns de Shakespeare

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

Profissão de Fé

Le poete est cisele

Le ciseleur est poete

Vitor Hugo

Não quero o Zeus Capitolino

Hercúleo e belo,

Talhar no mármore divino

Com o camartelo

Que outro- não eu!- a pedra corte

Para, brutal,

Erguer de Atene o altivo porte

Descomunal.

*Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista.*

*Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo*

*A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix prefiro.*

*Por isso, corre, por servir-me
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel*

*Corre, desenha, enfeita a imagem,
A ideia veste:
Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
Azul-celeste.*

*Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.*

Bilac procura a perfeição da forma e “desenha, enfeita a imagem”, “Torce, aprimora, alteia, lima/ A frase”, isto é, interfere no processo criador na busca da forma perfeita; Bandeira revolta-se: “estou farto do lirismo comedido/ Do lirismo funcionário público...” Seus versos brancos de inúmeras sílabas não têm nem mesmo pontuação. O parnasiano quer sua ideia vestida, limitada por uma roupagem (“Cinge-lhe o corpo a ampla roupagem/ Azul-celeste”); o moderno aspira à liberdade (“Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”) e concretiza seu desejo escrevendo versos “inumeráveis”. O parnasiano ainda almeja como acabamento fi-

nal da sua obra a inclusão da rima (“No verso de ouro engasta a rima,/ Como um rubim”); o moderno nem mesmo admite que haja exigência que não nasceu com a obra, pois diz “Estou farto do lirismo namorador/.../.../.../ De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo”. Bandeira repudia o lirismo parnasiano que “Segue esta norma,” em prol do “lirismo dos loucos”, “dos bêbados”, “dos clowns de Shakespeare”, do lirismo libertário (“do lirismo que não é libertação”).

Bandeira nos apresenta em “Poética” o novo, o diferente, sem criatividade previsível e inaugura um outro paradigma, mas o faz contrapondo-se a algo já estabelecido, um velho paradigma, o Parnasianismo. Escrito no momento de eclosão do Modernismo brasileiro, ou mais precisamente no momento de sua afirmação, o poema contém os postulados básicos do movimento não só no que propõe, mas também no que realiza. É um caso de metalinguagem inteiramente realizada, uma vez que o poeta, à medida que propõe, executa o proposto, desdobrando-se o texto sobre si mesmo, num contraponto ideal entre significado e significante.

O poema “Profissão de Fé” de Bilac serviu também de ponto de partida para o poema “Os Sapos”, onde Bandeira parodia com bom-humor a eloquência oca parnasiana. A própria escolha das palavras (sapo, papos, berra, guerra, martelado, saparia, urra, tripas) denuncia a intenção sarcástica e desmascara a linguagem nobre, mas sem vitalidade. Observemos a nona e a décima estrofes do poema “Os Sapos” e as quatro primeiras estrofes, já transcritas nas páginas anteriores da “Profissão de Fé” de Bilac.

<i>Brada em assomo</i>	<i>Ou bem de estatuário</i>
<i>O sapo tanoeiro:</i>	<i>Tudo quanto é belo,</i>
<i>- “A grande arte é como</i>	<i>Tudo quanto é vário</i>
<i>Lavor de joalheiro.</i>	<i>Canta no martelo” (BANDEIRA, 1970, p.51)</i>

O poema de Bilac, escrito no final do século XIX, expõe os princípios da poética parnasiana. Nas quatro primeiras estrofes,

o poeta compara o fazer poético ao do ourives. O poema de Bandeira ridiculariza a estética parnasiana e, contrariando sua crença, usa as mesmas figuras ao dizer que a grande arte ou é como o labor (trabalho) do joalheiro (ourives) ou do estatuário (do escultor), além de ficar implícito que o sapo tanoeiro é Bilac. Também a sonoridade do verso “Canta no martelo” de Bandeira imita a do verso de Bilac “Com o camartelo”.

Bandeira, ao parodiar o texto de Bilac, o dessacraliza, ou, como ele mesmo diz, “alfineta” (“Alfinetadas dos Sapos”).

No poema “Satélite” do livro *Estrela da Tarde*, livro de poesias que Manuel Bandeira lançou com 76 anos, também pudemos verificar a busca da deformação de um conceito para a afirmação do novo.

Satélite

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

*Desmetaforizada,
Desmistificada
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e dos enamorados,
Satélite*

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

*Fatigado de mais-valia,
Gosto de ti assim:
Coisa em si,
- Satélite. (BANDEIRA, 1970, p.232)*

Bandeira, nos primeiros versos do poema, situa a lua “num fim de tarde”, “num céu plúmbeo”, qualificando-a como baça e dizendo que “paira” muito cosmograficamente, isto é, a lua está no alto simplesmente como astro, ideia essa sintetizada no verso “Satélite”. Nessa primeira estrofe, o poeta registra a realidade da lua em seu sentido puro e simples, como se estivesse observando-a através de um observatório. Na estrofe seguinte, o uso reiterado do prefixo des-, que indica ação contrária, a destituição dos conceitos até então associados à lua (desmetaforizada, desmistificada, despojada) e a afirmação de que “Não é agora o golfão de cismas/ O astro louco dos loucos e enamorados”, deixa implícito (através do advérbio *agora*) que, no passado, já foi mistificada, metaforizada, tida como “golfão de cismas”. A negação (não é agora) e o prefixo des- revelam a presença de duas vozes, de dois pontos de vista diversos em relação à lua: um que vê a lua como repositório de sentimentos e mitos (registrada em versos longos), outro que vê a lua não idealizada, mas apenas a realidade (registrada em versos curtos que revelam a expressão seca e fundamental da lua).

Essa oposição fica mais evidente quando, através de nossa memória discursiva, detectamos a intertextualidade no poema “Plenilúdio” de Raimundo Correia, poeta romântico-parnasiano.

*Há tantos anos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador.* (CORREIA, 1976, p. 65)

Manuel Bandeira cujas “antenas captavam sinais em toda a parte, absorviam-nos e transfundiam-nos em mensagens de beleza” (MOISÉS, 1974, p. 413), refuta o exagero sentimental em torno da lua, através da citação do verso romântico-parnasiano e “transforma a obra do outro em simples objeto e material para que se realize a sua” (SANT’ANNA, 2001, p. 46-47).

No poema “Sextilhas Românticas” do livro *Belo Belo* de 1945 também encontramos o poeta moderno parodiando o Romantismo, mais concretamente Gonçalves Dias.

*Paisagens da minha terra
Onde o rouxinol não canta
- Mas que importa o rouxinol?
Frio, nevoeiros da serra
Quando a manhã se levanta
Toda banhada de sol!*

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

*Sou, assim, por vício inato
Ainda hoje gosto de Diva.
Nem não posso renegar
Peri, tão pouco índio, é fato,
Mas tão brasileiro... Viva
Viva José de Alencar!*

*Paisagens da minha terra
Onde o rouxinol não canta
- Pinhões para o rouxinol
Frio, nevoeiros da serra
Quando a manhã se levanta
Toda banhada de sol!*

*Ai tantas lembranças boas!
Massangana de Nabuco!
Muribara de meus pais!
Lagoas das Alagoas
Rios do meu Pernambuco,
Campos de Minas Gerais!*

(BANDEIRA, 1970, p. 185)

Na primeira e quarta estrofes, Bandeira se oculta atrás do verso conhecido de Gonçalves Dias (“Minha Terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá,.) para opor-se a ele, inverter o sentido.

O poeta, usando uma forma antiga (a sextilha) emprega uma linguagem sem pose nem espartilhos descendo às ruas (Viva/ Viva José Casimiro de Abreu! Viva! Viva José de Alencar!”) e afirma o ideário modernista ao consolidar a poesia com a marca de sua individualidade (“Ai tantas lembranças boas!/ Massangana de Nabuco!/ Muribara de meus pais!/ Lagoa das Alagoas,/ Rios do meu Pernambuco,/ Campos de Minas Gerais!).

Em “Canção para a minha morte” do livro *Estrela da Tarde*, temos na primeira estrofe:

*Bem que filho do Norte
 Não sou bravo nem forte,
 Mas, como a vida amei
 Quero te amar, ó morte,
 – Minha morte, ó morte,
 – Minha morte, pesar
 Que não te escolherei.* (BANDEIRA, 1970, p. 292)

*Sou bravo, sou forte
 Sou filho do Norte;
 Meu canto de morte,
 Guerreiros ouvi”
 DIAS, in BRAIT (Org), 1997, p.47)*

Os dois primeiros versos dessa primeira estrofe do poema fazem-nos rememorar os versos de Gonçalves Dias na poesia épica “I- Juca Pirama”.

O índio brasileiro, herói do poema de Gonçalves Dias, depois de ser negado pelo pai e conduzido à tribo para seu sacrifício, canta com bravura sua honra em redondilhas menores rimadas e

de ritmo marcado (2ª e 5ª sílabas). Bandeira, porém, já inicia seu verso com uma concessiva (“Bem que”) para negar a fala romântica e continua a negá-la através do advérbio e do conectivo (“Não sou bravo nem forte”) porque a morte não é por ele encarada com destemor, mas esquecimento para as dores de amor (“Morte em ti quero agora/ Esquecer que na vida/ Não fiz senão amar”).

Em “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” (1931) do livro *Estrela da Manhã*, verificamos a presença da paródia à fala final do prólogo da tragédia *Ricardo III* de Shakespeare, no quinto ato, cena IV: “Meu reino por um cavalo!” (“O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!”), além da “recuperação” dos versos de Bilac em “Profissão de Fé” (“Que outros, não eu, a pedra cortem”)

Bandeira, ao parodiar a frase solene do texto shakespeariano, estabelece “insubordinação contra o simbólico” (SANT’ANNA, 2001, p. 32).

Bandeira também dialogou com os versos escritos pelo romântico Joaquim Manuel de Macedo através da paródia.

*Teresa, se algum sujeito bancar o
Sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um
Bonde
Se ele chorar
Se ele ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredite não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA (BANDEIRA, 1957, p. 94)*

*Mulher, Irmã, escuta-me; não ames,
Quando a teus pés um homem terno e curvo*

*jurar amor, chorar pranto de sangue.
 Não creias, não mulher: ele te engana!
 As lágrimas são galas de mentira
 E o juramento manto de perfídia.
 (BANDEIRA, 1957, p. 94)*

A comparação entre os dois textos revela o tratamento dado ao tema e à linguagem nas poéticas romântica e modernista. No texto de Joaquim Manuel de Macedo, o amor e o amante aparecem idealizados pela linguagem. Essa idealização é desfeita no texto de Bandeira:

<i>“um homem terno e curvo”</i>	X	<i>“um sujeito”</i>
<i>“jurar amor”</i>	X	<i>“jurar uma paixão do tamanho de um bonde”</i>
<i>“chorar pranto de sangue”</i>	X	<i>“se ele se rasgar todo”</i>
<i>“as lágrimas são galas de mentira”</i>	X	<i>“É lágrima de cinema/ É tapeação/ Mentira”</i>

Bandeira que comenta, a respeito dos poemas transcritos, tratar-se de um “exercício de tradução” (BANDEIRA, 1957, p. 94), em seu livro *Itinerário de Pasárgada*, opõe a linguagem formal à linguagem coloquial, consolidando as propostas da poética literária modernista e assinalando suas características.

Considerações Finais

T.S. Eliot afirma “que o poeta tem um médium particular, que é apenas um médium e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se associam em peculiaridades e inesperados caminhos” (ELIOT, 1989, p. 45). Em Bandeira cremos que se realiza esse médium plenamente, porque procurou uma maneira nova de ler o convencional através de uma consciência crítica e parodiou inúmeros poemas; aproximou-se das leituras poéticas de sua infância e juventude, assimilando suas frases, suas imagens, suas ideias, seus sentimentos, para uni-los e moldar um novo conteúdo. Bandeira, que não esteve presente na Semana de

Arte Moderna, justifica sua ausência dizendo: “Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme” (BANDEIRA, 1957, p. 63). O próprio poeta admite a importância da influência sofrida para a construção de sua obra, e nós reconhecemos nele o grande poeta criador e renovador, o poeta do poema “moderno na irreverência, na libertação de tudo, porém antigo na acídia” (MOISÉS, 1974, p. 414).

É ainda importante assinalar aqui que a percepção das relações intertextuais, das referências de um texto com outro, depende do repertório de cada leitor, portanto o que apresentamos neste estudo é o resultado do nosso acervo de conhecimentos literários e de outras manifestações culturais. Outros leitores, com leituras diferenciadas das nossas, certamente, apreenderão novos diálogos que a riquíssima obra poética de Manuel Bandeira realiza.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- _____. *Estrela da Vida Inteira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRAIT, Beth (Org.). *Dialogismo e Construção de Sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997.
- _____. *Gonçalves Dias*. São Paulo: Abril Educação, Coleção Literatura Comparada, 1982.

- CORREIA, Raimundo. *Poesia*, 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- ELIOT. T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de Leituras: Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOES, Fernando. *Panorama da Poesia Brasileira: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Divulgação Brasileira, 1960.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos Textos*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NOBRE, Antônio. *Antônio Nobre Poesia por Luís da Câmara Cascudo*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1959.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa Obra Poética*. Seleção, Organização e Notas de Maria Aliete Galhoz. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2001.

ENSAIOS

A INTERTEXTUALIDADE EM MANUEL BANDEIRA

Sonia Mara Ruiz Brown¹

RESUMO

O presente artigo enfoca os poemas do poeta Manuel Bandeira que buscaram a herança literária como referencial, partindo das afirmações de Bakhtin e Eliot sobre o diálogo da língua e da concepção de Pareyson sobre a necessidade de inovar e conservar nas funções artísticas. Essa intertextualidade será discutida como paráfrase, paródia e estilização.

PALAVRAS-CHAVE

Intertextualidade; Paráfrase; Paródia; Estilização; Manuel Bandeira.

ABSTRACT

This article focuses on the poems of Manuel Bandeira that resort to literary inheritance as references, taking into consideration the views of Bakhtin and Eliot regarding the language dialogue and the conception of Pareyson about the need to both innovate and conserve the artistic functions. This inter-textual approach will be discusses as paraphrase, parody and stylization.

KEY WORDS

Inter-textual; Paraphrase; Parody; Stylization; Manuel Bandeira.

INTRODUÇÃO

Tanto em M. Bakhtin quanto em T. S. Eliot temos a afirmação de que nenhum discurso é autossuficiente. Bakhtin, nos seus

¹ Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo – USP/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil, e professora de Literatura Portuguesa nas Faculdades Atibaia - FAAT/SP, São Paulo, Atibaia, Brasil; ewbrown@uol.com.br

estudos, focalizou a língua em seu uso real e definiu-a como dialógica (“um enunciado deve ser considerado antes de tudo, como resposta a enunciados anteriores no interior de uma esfera dada [...]: ele refuta, os confirma, os completa) (BAKHTIN, 1992, p. 298), entendendo que para o anunciador construir seu discurso, levará em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. T. S. Eliot priorizou a linguagem artística e o diálogo existente entre as obras literárias, ressaltando que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Do ponto filosófico, L. Pareyson, o filósofo da estética, expõe que o inovar e conservar são funções artísticas inseparáveis, pois “continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento” (PAREYSON, 2001, p. 137).

Sob essas perspectivas é que estaremos enfocando os poemas do poeta brasileiro modernista Manuel Bandeira, o poeta aclamado por Guilherme de Almeida como bandeira do Brasil (“Manuel, bandeira do Brasil!”) (BANDEIRA, 1970, p. XXIII), procurando rastrear por baixo de cada poema os que lhe serviram de desafio, estímulo, inspiração e exemplo.

Bandeira rompeu tradições poéticas, introduzindo o coloquialismo na poesia brasileira, tornando-se arauto do verso livre, alçando o cotidiano ao plano estético, mas nem por isso renegou heranças valiosas. São essas heranças que buscaremos na sua obra. Buscá-la-emos para constatar nele o que Antonio Cândido e Gilda de Mello e Souza constataram (prefácio do livro de poesias *Estrela da Vida Inteira*): “o grande clássico da nossa poesia contemporânea” (BANDEIRA, 1970, p. LII). Clássico porque nele há a percepção do passado como um rumor onde predomina a atualidade mais incompatível.

Como em Bandeira a intertextualidade se faz sentir de maneira ampla e diversificada, discuti-la-emos como paráfrase, paró-

dia e estilização. Para tanto, adotaremos a concepção de Affonso Romano de Sant’Anna para quem a paródia “deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido”; a paráfrase “reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido”; a estilização “reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura” (SANT’ANNA, 2001, p. 41).

Quanto ao método, apresentaremos sempre primeiramente o poema do objetivo de nosso estudo e, ao lado, o poema que dialoga com ele.

O objetivo aqui será apenas dar uma visão panorâmica da interação existente entre Bandeira e outros escritores.

1 Paráfrase

Através da leitura de *O Itinerário de Pasárgada*, obra em que Manuel Bandeira nos informa sobre toda a sua formação, relatando as influências recebidas, o seu método de trabalho e suas relações pessoais, pudemos constatar que o processo de criação em Bandeira não é premeditado, mas organiza-se em seu subconsciente e é expresso com espontaneidade, sem intenção prévia, irrompendo “inesperadamente como um relâmpago”. No entanto, se muitos de seus poemas nasceram prontos é porque nele havia um molde anteriormente preparado e que pôde acolher o novo e organizá-lo em palavras dotadas de carga poética, sem que o ato consciente interferisse. Havia nele já uma predisposição para o ato de versejar preparada através de um longo aprendizado, que constitui seu universo interior.

Nas linhas seguintes, o que tentaremos demonstrar é a “matéria bruta”² forjada pela sensibilidade do poeta através da paráfrase.

² Segundo José Carlos Garbuglio, “O longo aprendizado poético estava integrado no poeta, fazia parte daquele universo interior e podia, portanto, funcionar como uma espécie de forja da matéria bruta” (GARBUGLIO, 1998, p. 35).

De *Cinzas das Horas*, obra publicada em 1917, mas que reuniu poemas escritos desde 1903, apontamos o poema “Volta” como exemplo de intertextualidade.

*Enfim te vejo. Enfim no teu
Repousa o meu olhar cansado.
Quanto o turvou e escureceu
O pranto amargo que correu
Sem apagar teu vulto amado!*

*Porém já tudo se perdeu
No olvido imenso do passado;
Pois que és feliz, feliz sou eu.
Enfim te vejo!*

*Embora morra incontentado
Bendigo o amor que Deus me deu.
Bendigo-o como um dom sagrado.
Como o só bem que há confortado
Um coração que a dor venceu!
Enfim te vejo!*

*Enfim te vejo! Enfim posso
Curvado a teus pés dizer-te,
Que não cessei de querer-te,
Pesar de quanto sofri.
Muito penei! Cruas ânsias,
Dos teus olhos afastado,
Houveram-me acabrunhado,
A não, lembrar-me de ti!*

O primeiro verso da primeira estrofe, além de retomar a primeira parte do primeiro verso da primeira estrofe de Gonçalves Dias em “Ainda uma vez Adeus!”, retoma o *enjambement* que estimula a atenção do leitor.

Gonçalves Dias não o repete mais nenhuma vez em seu longo poema de 18 estrofes, no entanto Bandeira repete-o no final das estrofes. É a epífora funcionando como *leitmotiv*, em versos rimados e isométricos (em Bandeira), estrofes irregulares, versos octossílabos, com exceção do verso “Enfim te vejo!” no final da segunda e terceira estrofes, disposto no meio da linha, para revelar com contundência a importância do ato, e versos em rimas masculinas e femininas (eu/ado), como que demonstrando a ambiguidade de um sentir felicidade na dor; em Gonçalves, estrofes

regulares (oitava), versos setissílabos, rima *abcdeec* nas dezoito estrofes, sendo sempre a rima c feminina (as demais masculinas) e os versos que a contêm terminados em pausa marcante, porque são os que deixam explodir a emoção poética.

Em ambos os poemas está presente o lamento profundo pela perda de um amor, não obstante diferente é a atitude do eu-poético diante do desengano: o romântico só vê “dor”, “desengano”, “miséria”; o moderno bendiz.

No poema “A Guimarães Rosa”, inserido em *Mafuá do Malungo*, Bandeira retoma os versos de Gonçalves Dias (“Não permita Deus que eu morra/ Sem que eu volte para lá”) empregando o mesmo ritmo da “Canção do Exílio” (redondilha maior com acento na terceira e sétimas sílabas).

*Não permita Deus que eu morra
Sem que ainda vote em você;*

Para cantar o amigo, Bandeira assimilou a tradição e dialogou com ela. O verso aprendido e interiorizado foi empregado numa situação nova e dotado de graça e humor.

A “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, poema tão conhecido que está na memória de todo brasileiro de certa cultura, foi parafraseado e parodiado por vários autores modernistas e deixa mais uma vez seus ecos na poesia de Manuel Bandeira.

“Vou-me embora pra Pasárgada” e “Canção do Exílio” foram construídos a partir de uma oposição **aqui** e **lá**. A negação do real concreto e a idealização de um outro mundo associam-se à postura escapista perante a realidade que tiveram muitos dos escritores do Romantismo.

O cá para Gonçalves Dias era Coimbra, onde estudava, e o lá era o Brasil idealizado. Para Manuel Bandeira, o cá é a realidade concreta (provavelmente do próprio Brasil) e o lá é a realidade desejada, o ideal.

No poema “Última Canção do Beco” em *Lira dos Cinquent’Anos*, poema composto de versos heptassílabos, que resgata uma emoção contemporânea com serenidade e ternura, pudemos destacar duas passagens intertextuais na terceira estrofe:

*Berço de sarças de fogo
De paixões sem amanhã,
Quanta luz mediterrânea
No esplendor da adolescência
Não recolheu nestas pedras
O orvalho das madrugada,
A pureza das manhãs!*

Deus apareceu a Moisés para anunciar-lhe sua missão sob a forma de sarças de fogo (Êxodo 3) e essa imagem bíblica titulou a obra poética de Olavo Bilac, fonte de citação de Bandeira. *Luz Mediterrânea* é o título da obra poética de Raul de Leoni, publicado em 1922.

O poema “Suave Milagre” do livro *Cinza das Horas*, em que o poeta narra o acontecimento de um milagre num jardim que outrora “Tinha o ar de sofrer, numa funda saudade” e que se fez florido pela ação de uma santa, também traz um título famoso, o do conhecido conto de Eça de Queirós onde Jesus opera um milagre, atendendo aos pedidos de uma criança doente e pobre.

“Cântico dos Cânticos”, poema que, de maneira ousada e direta, trata do desejo físico, traz o nome do vigésimo livro do Velho Testamento bíblico.

– *Quem me busca a esta hora tardia?* *Meu calor, meu túrgido dardo.*
– *Alguém que treme de desejo.* – *Quando por mais assegurada*
– *Sou teu vale, zéfiro, e aguardo*
Teu hálito... A noite é tão fria! *Contra os golpes de Amor me tinha,*
– *Meu hálito não, meu bafejo,* *Eis que irrompes por mim deiscente...*

– *Cântico! Púrpura! Alvorada!*
– *Eis que me entras profundamente*