

# MANUEL BANDEIRA, POETA MENOR?

Luciano Marcos Dias Cavalcanti\*

## Resumo

*Este trabalho tem como objetivo principal constatar a valorização do “pequeno” (entendido como o detalhe, o humilde e as coisas consideradas simples e banais do cotidiano) e do desqualificado na obra poética de Manuel Bandeira.*

**Palavras chaves:** Manuel Bandeira, humildade, desqualificado.

## Abstract

*This essay seeks to verify Manuel Bandeira's poems emphasize “smallness”, (as a category including humbleness, love of detail and the representation of simple and trivial everyday things), and privilege “disqualified” objects.*

**Key Words:** Manuel Bandeira, smallness, disqualified.

O início da produção poética de Manuel Bandeira foi influenciado pela estética parnasiano-simbolista, que usava da linguagem de estilo elevado e das metáforas penumbriadas para se expressar. Logo após *A cinza das horas*, já percebemos, no poeta, um processo de libertação de sua herança parnasiano-simbolista; sua linguagem começa a se desvincular do estilo elevado da poética tradicional incorporando, a esta, elementos da cultura popular, mas de forma que o sublime se encontre no humilde. Em Manuel Bandeira, o grande é encontrado sutilmente no pequeno. E para isto, o poeta utiliza as palavras do dia-a-dia, o verso livre e valoriza o que é comumente considerado desqualificado como matéria poética.

Posteriormente ao primeiro momento modernista, em que seus ideólogos assumiram uma posição iconoclasta, negando o sublime e questionando as classificações e concepções de arte culta, principalmente a partir de 1924, os modernistas tendem a uma atitude mais conciliatória para

com a tradição. No entanto, uma das características básicas de todo o modernismo brasileiro é a tendência a recuperar a cultura popular, tradicionalmente excluída pelo conceito de cultura elitista tradicional. O que havia no país, antes do modernismo, era predominantemente a separação entre o erudito e o popular, o elevado e o baixo, e assim por diante. Representando o panorama cultural brasileiro de forma homogênea e sem originalidade, muito mais preocupado em copiar o modelo europeu do que em criar sua própria concepção artística e cultural.

Os modernistas, combatendo essa perspectiva submissa à cultura européia, passam a valorizar o popular e também a incorporá-lo a sua proposta estética. Esta nova atitude, provinda das estéticas vanguardistas como a futurista, a cubista e a surrealista, etc., derruba as categorias até então consideradas símbolos do valor artístico, como a do “sublime” e do “vulgar”, da “alta” e da “baixa cultura”.

É, sem dúvida, a emergência do Modernismo, como um valor questionador de toda uma tradição que historicamente via como “arte superior” somente a arte associada à cultura branca européia, que coloca em pauta todo um repertório popular anteriormente desqualificado, nesse momento posto como matéria artística.

Uma prática corrente nos anos 20 e 30, no modernismo brasileiro, era a da valorização da simplicidade (como a utilização da linguagem do dia-a-dia e a valorização da cultura popular) para a concepção de obras artísticas. Esta simplicidade pode ser notada nos poemas e romances de Oswald de Andrade, em parte da obra literária de Mário de Andrade, nos poemas de Manuel Bandeira, entre outros autores.

Manuel Bandeira, em seu poema “Testamento”, nos diz: “Sou poeta menor, perdoai!/Não faço versos de guerra”. Nestes versos, Bandeira fala de sua impossibilidade de fazer “versos de guerra”, ou seja, versos engajados. Quando estes versos foram escritos, a maioria dos poetas brasileiros, como Drummond, com “Carta a Stalingrado”; Cecília

\* Doutorando em História e Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

lia Meireles com “Jornal, Longe”; Murilo Mendes com “Aproximação do Terror”, entre outros, estavam escrevendo poemas engajados, relacionados ao contexto histórico-social da época, em que estava havendo mortes, massacres e destruição por causa da Segunda Guerra Mundial.

Manuel Bandeira diz que a emoção social aparece pela primeira vez em sua poesia em “Chanson des petits esclaves” e “Trucidaram o rio” e, posteriormente, reaparecerá em “O martelo” e “Testamento” (*Lira dos Cinquent’Anos*), em “No vosso e em meu coração” (*Belo Belo*), e na “Lira do Brigadeiro” (*Mafuá do Malungo*). O poeta também diz que por estes poucos poemas de carga social não podemos considerá-lo um poeta maior, mesmo tendo ele desejo de participação mais efetiva. Para Bandeira, só Carlos Drummond de Andrade era capaz de exprimir com propriedade tais emoções sociais, como o fez em *Sentimento do Mundo* e *a Rosa do Povo*. (Ver BANDEIRA, 1984: 102).

Manuel Bandeira não é um poeta engajado, não fez poesia participante. Vejamos o que nos diz o poeta em seu *Itinerário de Pasárgada*:

*Tomei consciência de que era poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções maiores se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso ou teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.* (BANDEIRA, 1984: 30).

Para Péricles da Silva Ramos, em *Itinerário de Pasárgada* (1954), livro em que Bandeira historia sua vida literária, Bandeira comete um equívoco

*em sua excessiva modéstia: por exemplo, quando perfiha a arbitrária caracterização da poesia lírica e da poesia social (ou solidária) como menor e maior. O critério que preside a essa distinção nada tem de comum com a História nem com a Teoria da Literatura, que não podem sequer levá-la a sério.* (RAMOS, 1980: 141).

Deleuze e Guattari vão nos dizer que uma literatura menor “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (1977: 25). Este tipo de literatura vai se caracterizar de três maneiras; a primeira característica é dada por um forte coeficiente de desterritorialização da língua; a segunda característica diz que tudo na literatura menor é político (contrariando, assim, visivelmente a auto-caracterização dada por Bandeira como poeta menor por não escrever versos políticos); a terceira característica diz que tudo na literatura menor adquire valor coletivo. Desse modo, como bem nos explicam os autores:

*As três características da literatura menor são de desterritorialização do indivíduo no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda a literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).* (DELEUZE-GUATTARI, 1977: 28).

A estética clássica que via a poesia como um produto nobre do espírito, de uma idéia nobre de inspiração, de um vocabulário no qual se distinguem as palavras nobres das baixas, sendo as últimas excluídas da linguagem poética, e que também distinguia temas apropriadamente poéticos, aspirando à pureza da linguagem é o modelo do qual Manuel Bandeira vai se dissociar, incorporando à sua poesia elementos da linguagem prosaica e conversacional utilizadas no dia-a-dia, o verso livre, etc.

Esse tipo de recurso, utilizado por Bandeira, descomprometido com ideais elevados é identificado por Erich Auerbach a uma atitude que surge no cristianismo medieval, a partir da qual se promoveram mudanças nas classificações estilísticas da Antiguidade, em que os estilos *elevado* e *baixo* se distinguem de acordo com o assunto a ser tratado. O estilo *elevado* era utilizado para tratar de atos heróicos e situações extraordinárias, associados às figuras míticas e nobres, como é característico da tragédia; e utilizava-se do *baixo* para narrar os eventos banais do cotidiano. De acordo com Auerbach,

*Na antiga teoria, o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se “sermo gravis” ou “sublimis”; o baixo, “sermo remissus” ou “humilis”; ambos deviam permanecer severamente separados. No cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na encarnação e na paixão de Cristo, nas quais são tornadas realidade e são unidas, tanto a “sublimitas” quanto a “humilitas”, ambas, no mais alto grau.* (AUERBACH, 1971: 129).

Nesse sentido, promove-se então uma ruptura radical com a tradição da retórica, já que, no contexto cristão, as coisas menores são tão valorizadas (ou até mesmo mais valorizadas) quanto às elevadas. Os mistérios mais elevados da fé tornam-se acessíveis a um maior número de pessoas, já que as escrituras passam a ser feitas com palavras simples, de maneira que qualquer um pode entendê-las e elevar-se do mais simples ao sublime. O termo latino *humilis* – que vem de *humos*, solo, e significa literalmente “baixo” – perde, portanto, a conotação pejorativa que tinha na literatura não-cristã e começa a designar o estilo baixo e a caracterizar a Encarnação e a Paixão de Cristo. A própria figura de Cristo, evoca tanto Deus quanto o Homem, tanto o sublime quanto o baixo.

Passa-se a procurar, então, nas Sagradas escrituras, passagens que remetessem à idéia de que a Revelação era

reservada aos pequeninos e ocultada dos sábios, como também “do fato de que Cristo não elegeu como seus primeiros apóstolos homens de elevada posição e cultura, mas pescadores e publicanos e outros homens humildes semelhantes”. (AUERBACH, 1971: 130).

De mesmo modo, podemos dizer que existe uma espécie de dialética entre o simples e o complexo no universo poético bandeiriano, cujo fundamento formal

*é o produto de um trabalho profundo sobre os meios expressivos e a experiência, regida por uma determinada maneira de conceber e praticar a operação de dar forma à poesia, por um estilo. Por ele, o poeta altera os meios expressivos dominantes em seu tempo, a fim de exprimir uma experiência complexa, em termos naturais e simples, num estilo humilde, muito semelhante ao da tradição cristã. (ARRIGUCCI, 1990: 13).*

Desta forma, Manuel Bandeira vai buscar (tanto em sua vida quanto em sua obra) a atitude humilde dos franciscanos que vêm “nos negócios mundanos o cenário propriamente dito para a imitação...” (AUERBACH, 1971: 142) onde não há motivo para a separação do “baixo” e do “elevado”.

*Todos os acontecimentos da história universal estão fundamentalmente contidos nesse grande drama, e todas as posições de altura ou baixa do comportamento humano, assim como todos os níveis da sua manifestação estilística, têm no seu seio a sua justificativa moral e estética de existência, justificativa bem fundamentada. De tal forma, não há motivo para uma separação entre o sublime e o baixo cotidiano, os quais já aparecem na vida de Cristo, unidos de maneira indissolúvel. (AUERBACH, 1971: 134).*

Mas é preciso notar que esta pobreza franciscana é uma pobreza “do supérfluo e do inútil, que se compensa pela riqueza interior, pela profundidade, pelo anseio de pureza e perfeição” (LINS, 1987: 120). Manuel Bandeira exprime num mínimo de palavras um máximo de poesia.

O poeta rebelar-se contra o gosto ortodoxo em poesia. Os padrões poéticos configurados pelo parnasianismo são enfaticamente atacados em seu poema intitulado “Poética”:

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

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo

[de um vocábulo

(...)

Diante disso, não se pode tomar literalmente o fato de que Manuel Bandeira nega sua participação no movimento modernista de 1922, quando, por exemplo, nos diz que o elemento do humilde cotidiano que passou a estar presente em sua poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Mas sim, muito mais simplesmente, do ambiente do Morro do Curvelo, atestando o que disse Ribeiro Couto, citado pelo próprio Manuel Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*:

*Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupas nas tinas da barrela, começastes a ver muitas coisas. O Morro do Curvelo, no seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua. (Apud BANDEIRA, 1984: 65).*

É possível notar em “Poética”, como em vários outros poemas de sua obra, por exemplo em “Os sapos”, o rompimento com a estética parnasiana (sendo, assim, visível sua proximidade com a estética modernista) que se valia da norma, da métrica, dos temas elevados, todos utilizados como pressupostos para a construção de poemas “perfeitos”.

Este estilo humilde que aproxima-se à maneira franciscana, pode ser notado tanto em Manuel Bandeira como também em alguns escritores modernistas brasileiros que rejeitavam a tradição bacharelesca. Como é característico nos princípios irreverentes do *Manifesto da poesia pau-brasil*, publicado por Oswald de Andrade em 1924. Mesmo quando Bandeira diz que a poesia Pau-Brasil deveria se chamar Poesia Pau,

*porque a poesia de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda da Grécia. (BANDEIRA, 1966: 247).*

Nesse momento, Bandeira se aproxima de Oswald de Andrade e de sua concepção de poema “pau-brasil”, que fazia um retrato da contraditória realidade brasileira, unindo o primitivismo e modernismo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Como ressalta Davi Arrigucci: “Embora o tratamento em que cada um dá a essa matéria seja, no mais fundo, muito diferente, em ambos, a redescoberta entusiástica permite o reconhecimento de uma poesia nos fatos, como se estes estivessem imantados, em si mesmos, por sua novidade, de um potencial de surpresa estética. Isso fica patente, por exemplo, desde a abertura do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” que Oswald lançou em março de 1924, valendo perfeitamente também para o achado de Bandeira: ‘A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos’”. (grifos nossos) (ARRIGUCCI, 1990: 103/4).

A matéria que ambos os poetas vão tomar será retirada da realidade brasileira e de seu dia-a-dia, uma ampliação do campo estético da literatura conseguida pelo avanço do modernismo brasileiro que fez uma redescoberta do país – o Brasil, caracterizado comumente por suas contradições entre o desenvolvimento econômico-social e o atraso, onde o primitivo e o tradicional se misturam com o mais moderno.

O ideal de despojamento do Modernismo, caracterizado pelo uso de elementos prosaicos da linguagem cotidiana, incompatíveis, em momentos anteriores, com as formas elevadas que se exigiam no trabalho artístico, se torna matéria literária. Essa nova perspectiva que se abre então para a arte recebe a adesão de Manuel Bandeira, que tematiza o “mais humilde cotidiano”, como também de Mário de Andrade, alargando o conceito de literatura. Isso significava uma ruptura com as convenções anteriores, responsáveis por classificações rígidas relativas a temas considerados poéticos e não-poéticos.

O que ocorre no cenário modernista brasileiro é uma união do primitivo com o moderno, provinda da influência da arte de vanguarda européia que, nesse momento, se utilizava, para configuração da arte, de elementos populares e primitivos, representando uma ruptura com o modelo acadêmico de arte. A respeito disso Antonio Candido observa que: “... no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram no fundo, mais coerentes com nossa herança cultural do que com a deles”. (CANDIDO, 1985: 121).

Como vimos, Manuel Bandeira diz estar farto do lirismo “Político/Raquítico/ Sifilítico/De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo”. E reitera sua posição em seu *Itinerário de Pasárgada*, nos dizendo que compreendeu “antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos ...” (BANDEIRA, 1984: 30-1).

Esta é uma questão preponderantemente moderna, na qual o assunto tratado no poema: o “baixo” ou o “elevado” e a forma de tratamento adequada a sua temática eram anteriormente construídos pelo modelo da estética clássica que separava os temas e a linguagem adequada a estes ou até mesmo a impossibilidade do uso de certos temas. A arte moderna, que abole esta separação dos níveis de estilo, mescla os níveis da matéria e da linguagem. Mistura, de forma libertária, o sublime com o grotesco, o elevado com o baixo, explorando liricamente o mundo cotidiano.

De acordo com o emprego do termo “menor” feito por Deleuze e Guattari, em que é retirada conotação valorativa que comumente lhe é atribuída, os autores irmanam escritores como Kafka, Joyce, Beckett e Céline dentro da mesma família, como autores de literatura menor, já que

são autores de obras revolucionárias em relação à literatura dita maior, à literatura estabelecida. Assim, a grandeza desses autores está justamente no fato de terem criado uma literatura menor, de não terem descansado dentro da linguagem imposta pelos sistemas dominantes. Poderíamos também acrescentar a esta “lista” de escritores o nome de Manuel Bandeira, poeta que se dissociou da literatura vigente revolucionando-a seja com o emprego da linguagem popular, do verso livre, etc.

Apesar de Manuel Bandeira não ser um poeta engajado, não quer dizer que ele viveu em uma “torre de marfim”, isolado do mundo e de tudo, contemplando a si mesmo. Muito pelo contrário. Manuel Bandeira tem os pés no chão. É solidário com as pequenas coisas e com a miséria social em que as pessoas humildes vivem, como podemos ver no fato do poeta se utilizar do popular como matéria de sua poesia, assim transparecendo uma potencialidade política visível em seus poemas. Mas não com a intenção revolucionária de mobilização das massas para a revolução como faria um poeta engajado. Em *Andorinha*, *Andorinha*, Bandeira nos diz: “... o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano” (BANDEIRA, 1966: 18). Com isso, podemos notar a inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano. Bandeira retira no dia-a-dia de seu povo a matéria de sua poesia na qual o “eu” se acha situado, portanto “a pobreza se revela como condição real de dar forma ao poema (...). Para nosso poeta, a poesia não está no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano” (ARRIGUCCI, 1987: 11).

No parecer de T.S Eliot, em seu ensaio denominado *O que é poesia menor?*, não deveríamos nos preocupar em perguntar se o poeta é maior ou menor, pois esta pergunta será respondida apenas com o tempo. Mas, o que deveríamos questionar é se o poeta é genuíno ou não. A ruptura feita por Manuel Bandeira com as normas do “bom poeta”, com o convencionalismo e com os temas considerados poéticos por natureza, em relação ao uso de elementos ligados diretamente com sua realidade, com o cotidiano, com o verso-livre, além de significar uma conquista de liberdade de criação, não “representava apenas um deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indepassado ou pouco palmilhado.” (ARRIGUCCI, 1990: 53). Percebemos aqui, a genuinidade da poesia de Manuel Bandeira.

Em “Evocação do Recife”, podemos notar a estreita relação do poeta com o cotidiano, que é elevado à mais alta emoção poética. O que importa, para o poeta, não é o Recife glorificado, mas sim o Recife de sua infância, sem história, sem importância para outras pessoas, senão para ele.

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

É neste Recife que se forma a mitologia bandeiriana, constituída de elementos verdadeiramente populares, portanto, opondo-se à mitologia clássica<sup>2</sup>.

Além da valorização do povo humilde brasileiro, através de cenas do cotidiano, Manuel Bandeira também valoriza a manifestação lingüística popular.

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
Língua certa do povo  
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
    Ao passo que nós  
    O que fazemos  
    É macaquear  
    A sintaxe lusfada  
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem  
Terras que não sabia onde ficavam

Esta valorização do coloquial, além de significar uma ruptura com a velha estética literária, também consistia em traduzir para o idioma brasileiro sua expressão poética, representando a vida real do povo brasileiro de origem humilde. Manuel Bandeira nos explica o motivo pelo qual utiliza o linguajar coloquial do brasileiro, em sua poética, através de um fato curioso ocorrido quando criança:

*Quando eu tinha os meus treze anos e andava no Pedro II, vi uma vez Carlos de Laet aproximar-se do guichê do Jardim Botânico e pedir com toda calma: “Me dá uma ida-e-volta”. Foi uma revelação para mim. Laet era um escritor de sabor clássico. Se dizia tão naturalmente “Me dá uma ida-e-volta,” isto não poderia ser erro no Brasil. Podemos dizer isso escrevendo. O que não podemos são construções como esta de Herculano: “se dizeis isto pela que me destes, tirai-ma que não vo-lo pedi eu”. Porque no Brasil não há pessoa alguma, seja o mais primoroso escritor, que construa de semelhante modo essa frase. (Apud DANTAS, 1987: 52).*

Manuel Bandeira ao optar pela língua coloquial brasileira ao invés da linguagem culta do português falado em

Portugal está “desterritorializando” (de acordo com a denominação dada por Deleuze e Guattari) sua literatura, já que o vocabulário utilizado pelo poeta é o português do Brasil e não o português lusitano, imposto pela estética tradicional parnasiana passadista. Este uso da linguagem coloquial feito por Bandeira é utilizado como elemento de criação literária, como dizem Deleuze e Guattari (1977: 36), “a serviço de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade.”

*Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma determinada forma, encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por anunciar e só vê e só concebe depois (“A palavra, eu não vejo, eu a invento”). A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Antecipar, adiantar a matéria. (DELEUZE-GUATTARI, 1977: 43/4).*

Por outro lado, os novos tempos exigiam uma atualização dessa linguagem, que se conformava com as situações prosaicas do cotidiano das cidades, com suas feiras e seu ritmo próprio. Nas práticas rotineiras ou fora delas haveria o espírito popular a ser captado, com suas formas “baixas”, remetendo-nos também, esta incorporação do popular pela estética modernista, à idéia de humildade.

Um novo recurso poético, para muitos críticos utilizado pela primeira vez no Brasil por Manuel Bandeira, o verso livre, ajudou enormemente a romper com a dicção elevada do parnasianismo, possibilitando ainda mais a aproximação da linguagem simples e popular da linguagem poética.

T.S. Eliot partilha da mesma preocupação de Bandeira ao dizer que “as emoções e os pensamentos expressam-se melhor na língua comum ao povo – ou seja, a língua comum a todas as classes, a estrutura, o ritmo, o som, o idioma de uma língua expressam a personalidade do povo que a fala” (ELIOT, 1972: 34). O poeta brasileiro assim, nunca poderia expressar-se no linguajar lusitano, pois estaria tentando exprimir o sentimento de um povo praticamente utilizando a língua de outra nação, a portuguesa. Para Eliot, “um pensamento expresso numa língua diferente pode ser praticamente o mesmo pensamento, mas um sentimento ou emoção expresso numa língua diferente não são o mesmo sentimento e a mesma emoção” (ELIOT, 1972: 33/4). É por isso que, para Eliot, nenhuma arte é mais nacional que a poesia.

<sup>2</sup> Bandeira nos fala a respeito da formação de sua mitologia: “... construiu-se minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avo Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Troada; a casa de meu avo, a capital desse país fabuloso.” (BANDEIRA, 1984: 21).

O fato de Manuel Bandeira utilizar, em suas construções poéticas, o linguajar coloquial e popular, não quer dizer que a feitura de seus poemas não busque se realizar através de um trabalho minucioso e formal. O poeta, além de construir poemas utilizando o verso-livre, o que lhe proporcionava uma grande liberdade de criação, construiu também vários poemas com métricas rígidas como o soneto, rondó, os versos alexandrinos, a forma musical *Lied*, entre várias outras. No entanto, foi na utilização do verso-livre que se revelou um mestre. Esta nova forma de expressão poética exigia do poeta um domínio excepcional na construção do poema para que ele não se tornasse prosaico (sem poesia) e exigia também um enorme esforço na busca de um ritmo próprio. Se antes a construção fixa do poema através de sua métrica já revelava um ritmo normatizado, agora, com a utilização do verso-livre, o poeta encontrava maior dificuldade para suas construções poéticas. O que parecia, para muitos, facilitar a feitura do poema, na realidade dificultava, pois exigia uma capacidade a mais do poeta para se realizar numa forma não mais arbitrária. Em seu *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira nos revela:

*cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão à palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. (BANDEIRA, 1984: 49).*

Para Manuel Bandeira, a poesia é feita de “pequeninos nadas”. Isso quer dizer que a poesia é construída através do detalhe, das palavras corretas nos lugares corretos. A construção formal e sonora do poema deve ser precisa; do contrário, todo o poema pode ser comprometido.

Um personagem freqüente na poesia de Manuel Bandeira é a do sambista Jaime Ovalle. Existem várias referências a seu nome em diversos poemas, crônicas, cartas e no “Itinerário” do poeta modernista. Portanto, a freqüência deste personagem em sua obra pode ajudar-nos a entendê-la melhor. De acordo com Arrigucci, Ovalle tanto quanto Irene, Rosa, Dona Aninha Viegas, Totônho Rodrigues e várias outras pessoas da roda familiar e do círculo de amigos do poeta, por ele sempre evocadas na sua poesia, têm a consistência ambígua dos seres feitos de palavras e imaginação. Estes personagens pertencentes ao mundo real do poeta estão presentes em suas poesias como se fossem fictícios. Parecendo vindos de um mundo imaginário do poeta, cria uma força simbólica que atinge o leitor de seus poemas como se fossem verdadeiramente ficcionais. (Ver ARRIGUCCI, 1990: 50/1).

Manuel Bandeira chegou até mesmo a escrever um poema em que o nome de Ovalle faz parte do título. Considerado de grande importância para o entendimento de sua obra, é o “Poema só para Jaime Ovalle”:

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

Neste poema, podemos perceber que Manuel Bandeira extrai sua poesia de onde menos se espera. O poema trata do momento em que um sujeito se levanta numa manhã escura e chuvosa posterior a uma noite quente e tempestuosa, faz seu café e o bebe, volta para cama, acende um cigarro e fica pensando na vida e nas mulheres que amou. O poema trata de forma mimética de um ato rotineiro que em princípio não há poeticidade alguma. Provavelmente seja por este motivo que Bandeira o deixou em “quarentena”, como nos diz o poeta em seu *Itinerário*, por não saber avaliar a sua qualidade poética. No entanto, Davi Arrigucci nos diz que este poema é um dos pontos mais altos da obra do poeta; um poema que valoriza o cotidiano e que tem no título, o nome de um compositor de Música Popular.

Jaime Ovalle tinha em seu círculo de amigos sambistas consagrados, hoje mitológicos, como Sinhô, Donga, João da Bahiana, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, entre outros. Além de músicos, a Lapa concentrava outras personalidades que fizeram desta não somente uma zona de boêmia e de música, mas também um espaço literário. Eram poetas, artistas e intelectuais, como Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, o próprio Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Caio de Mello Franco, Oswaldo Costa, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Villa-Lobos etc. A Lapa foi mitificada por todas estas pessoas com suas “histórias”, suas memórias, seus desejos, suas verdades e suas paixões. A Lapa, como ressalta Arrigucci, lembraria Pasárgada

*com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa Literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrastra, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia-a-dia do ambiente carioca. Como em Pasárgada, a Lapa tem “alcalóide à vontade e prostitutas bonitas/ para a gente namorar.” (ARRIGUCCI, 1990: 66).*

Sem dúvida, Manuel Bandeira sentiu a poesia neste ambiente onde a paixão corporal e espiritual se confundem,

tornando-se uma só coisa. Como o próprio poeta diz sobre este ambiente boêmio e cultural da Lapa: “o ambiente, de resto, favorecia as iluminações.” (Apud ARRIGUCCI, 1990: 67).

Ovalle era o elemento que incorporava ou representava este ambiente da Lapa, talvez por isso a tamanha importância que este exerceu sobre Manuel Bandeira. O sambista é sempre evocado pelo poeta. Segundo Arrigucci, ele era o catalisador do sublime que vinha do prosaico e do cotidiano.

Manuel Bandeira também se relaciona diretamente com a música. Os compositores o tinham com preferência para musicar seus textos poéticos. O poeta, em seu *Itinerário de Pasárgada*, tenta explicar o porquê dessa predileção dos músicos por sua poesia. Ele nos diz que o crítico musical Aires de Andrade vê em sua poesia um sentimento e uma expressão muito ligadas aos costumes populares, e cita o crítico:

*Mesmo nos momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios de universalização, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jugo que estabelecem em suas faculdades criadoras as reminiscências acumuladas no espírito do poeta pela ação do observador apaixonado das coisas do povo. Há sempre em seu estilo a intromissão, às vezes franca, às vezes sorrateira, dessas forças que se agitam incessantemente nas camadas subterrâneas da sua emoção em atitudes expansionistas. Atribuo principalmente a esse aspecto da arte de Manuel Bandeira o motivo de atração que faz convergir para a sua poesia as preferências dos nossos compositores. (Apud BANDEIRA, 1984: 81).*

Certamente, o crítico Aires de Andrade tinha razão, pois o próprio Bandeira acredita nessa preferência dos músicos por seus poemas de fundo popular e cita alguns dos mais musicados: “Berimbau” (Ovalle, Mignone), “Trem-de-Ferro” (musicado já umas quatro ou cinco vezes, e muito bem, por Vieira Brandão), “Cantiga” (Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez), “Azulão” (Ovalle, Guarnieri, Gnattali), “Dona Janaína” (Mignone), “Irene no Céu” (Guarnieri), “Na Rua do Sabão”, “Macumba de Pai Zusé” e “Boca de Forno” (Siqueira), “O Menino Doente” (Mignone), “Dentro da Noite” (Mignone, Helza Cameu), entre outros. Assim como textos para melodias já existentes, entre elas “Azulão” e “Modinha” com música de Ovalle e uma Modinha de Villa-Lobos sob o pseudônimo de Manduca Piá. E além destes poemas, Manuel Bandeira criou letras para músicas escritas por Villa-Lobos chamadas *Canções de Cordialidade*, criadas para receber visitantes ilustres, para substituir o *Happy Birthday to you* cantada nas festas de aniversário. Nestas canções, Bandeira se utilizou “tanto quanto possível das fra-

ses feitas da nossa linguagem coloquial, sobretudo em ‘Boas vindas’; ‘Amigo seja bem vindo! A casa é sua. Não faça cerimônia. Vai pedindo, vai mandando.’” (BANDEIRA, 1984: 83).

Mesmo os poemas de Bandeira tendo sido musicados por músicos de formação erudita é importante ressaltar que nesse momento histórico os temas populares eram valorizados por estes músicos que através da mudança da perspectiva puramente elitista da arte buscavam elementos populares e até mesmo folclóricos para associar a sua música, conforme bem demonstra a relação de vários desses compositores com a estética modernista. Dessa forma, nota-se que a sua obra é marcadamente musical, Bandeira leva sua poesia ao sentido primitivo, que é o canto.

A simplicidade aparente dos poemas de Manuel Bandeira, nos quais não é percebido o “estranhamento poético” que geralmente é o critério utilizado para admitir a qualidade poética do texto literário, é paradoxalmente, o que caracteriza e dá qualidade excepcional ao poeta. Poemas como “Irene no céu”, “Porquinho-da-Índia”, “Poema só para Jaime Ovalle”, “Tragédia Brasileira”, entre outros, são exemplos que nos mostram que Manuel Bandeira retira do cotidiano mais banal o sublime que se encontrava oculto, como bem observaram Gilda e Antonio Candido, em introdução a *Estrela da Vida Inteira*, no qual podemos notar a poesia “desentranhada” de lugares de onde menos se espera como:

*O poema extraído da notícia de jornal, o homem remexendo como animal a lata do lixo à busca de comida, o toque de silêncio no enterro do major, o beco sobreposto à baía – são exemplos de quase puros desse senso do momento poético, que aparece modulado na estrutura de outros poemas menos condensados. (CANDIDO; MELLO E SOUZA, 1986: lxiii).*

Manuel Bandeira também vai valorizar a linguagem coloquial. Em seu livro de estréia *A Cinza das Horas*, de 1917, já se percebe a presença do coloquial e do cotidiano em sua poesia. No entanto, foi a partir do livro *O Ritmo Dissoluto*, publicado em 1924, que se tornou mais frequente a presença da linguagem coloquial e popular na sua poética – até então, ignoradas e proibidas de serem utilizadas nas obras literárias anteriores ao Modernismo<sup>3</sup>.

Assim Bandeira começa seu percurso poético – para em suas obras posteriores aprofundar mais ainda sua relação com as coisas humildes –, representando-as em seus poemas, priorizando as expressões culturais populares e seus representantes mais baixos como o manguê, as docas, a prostituta, o beco, a feira, a rua, a criança e até mesmo os animais.

<sup>3</sup> Norma Goldstein, ao falar do penumbismo, em que inclui Bandeira, diz o seguinte: “Dos temas ‘nobres’, a poesia crepuscular passa para os ‘banais’: o quarto do poeta; a vista encaixilhada pela janela, a praça, a árvore desfolhada, os interiores penumbrosos, a lâmpada velada (Hermes Fontes), o jardim dissolvido pela chuva, a névoa, a cena cotidiana. A recordação ocupa lugar importante. Não a lembrança de grandes acontecimentos, mas de um momento ou de um pequeno fato que um dado inexpressivo do presente evoca.” (GOLDSTEIN, 1983: 11).

Além dessa representação visível do popular em sua obra, Manuel Bandeira também mistura outros tipos de textos. O poeta não rejeita a tradição do sublime e, em alguns momentos, concilia-o com o humilde, incorporando a seu estilo humilde e recorrendo a materiais diversos como as situações cotidianas ou extracotidianas; textos eruditos ou triviais; clássicos ou modernos. Quando o texto utilizado pertence a tradição clássica ultrapassada como a parnasiana, por exemplo, ele é parodiado; se, pelo contrário, o texto clássico é valorizado, ele é meramente citado. E ocorre também ao poeta utilizar-se da intertextualidade, como em “Balada das três mulheres de Araxá”, em que a citação de Shakespeare coexiste com a do anúncio comercial. Também se utilizará da prosa, mais propriamente da crônica jornalística e da crítica musical. É nesta heterogeneidade que Bandeira faz a representação dos elementos da língua popular e de temas do cotidiano, transformando o que antes era desprezado pelos poetas em matéria poética. Estes elementos transformados em matéria artística, nesse momento, adquirem um novo sentido e uma nova função: tornam-se elementos valorizados como literários, já que são consideradas todas as suas potencialidades expressivas como a rítmico-fonológica e morfológica – elementos utilizados propriamente pelos textos literários.

Na poética de Bandeira, existe um duplo movimento. De um lado, as falas coloquiais entram no texto literário – e assim se transformam, sendo trabalhadas retoricamente para ingressar na estrutura do texto artístico. Submetem-se às leis do texto poético. Adotam-se ao metro, ao ritmo, à elocução peculiar do poema. É a exigência do texto artístico de modo geral. De outro, o literário “assume” um tom mais coloquial. De acordo com Maria Helena Camargo Regis:

*Na transformação da língua falada para a escrita, e escrita literária, se dá como que uma elevação de tom, o que significa que, ao se transferir para o texto artístico, a língua, seja coloquial ou popular, participa do status literário.*

*De outra parte, textos literários, trabalhados pela intertextualidade, sobretudo quando constituem paródia, dessoram, perdem um pouco aquele ar solene, ainda mais quando se trata de textos românticos ou parnasianos, muito marcados pelo caráter retórico.*

*É possível que este duplo movimento represente uma tentativa de nivelar os estilos, na medida em que eleva “o estilo baixo” e abaixa o “estilo elevado”. (REGIS, 1986: 116).*

Nesse sentido, o nivelamento entre o “estilo baixo” e o “estilo elevado” feito por Manuel Bandeira, com sua mistura estilística, em sua poética, pode ser considerado como uma recusa da aceitação de uma divisão de estilos e a priorização de um estilo sobre o outro; neste caso, do “estilo elevado” sobre o “estilo baixo”. O rompimento feito por

Manuel Bandeira com toda essa tradição literária na qual a temática deveria ser adequada a um estilo apropriado, sobretudo como elemento valorativo da obra literária, mostra o quanto o poeta foi revolucionário ao fazer a mistura destes estilos.

A simplicidade, valorizada por Bandeira, também exige sua correspondência com a linguagem utilizada pelas pessoas simples, do contrário sua poética soaria falsa, por isso o uso de uma linguagem coloquial. Esta simplicidade, aparentemente fácil, é conquistada através de uma depuração poética que exige do poeta muito trabalho, como uma espécie de artesão que lapida uma pedra rústica transformando-a em uma pedra preciosa. Em Manuel Bandeira, o elevado é encontrado no baixo, logo, o baixo e o elevado encontram-se juntos dependentes um do outro. A ausência de um desses elementos faria com que a poesia se extinguisse.

A propósito dessa simplicidade aparente em Bandeira, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza nos dizem:

*Como os clássicos, possui a virtude de descrever diretamente os fatos sem os tornar prosaicos. O caráter acolhedor do seu verso importa em atrair o leitor para essa despojada comunhão lírica no cotidiano e, depois de adquirida a sua confiança, em arrastá-lo para o mundo das mensagens oníricas. Poucos terão sabido, como ele, aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos. O seu feitiço consiste, sob este ponto de vista, em legitimar a sua matéria –, que são as casas onde morou, o seu quarto, os seus pais, os seus avós, a sua ama, a conversa com os amigos, o café que prepara, os namorados na esquina, o infeliz que passa na rua, a convivência com a morte, o jogo ondulante do amor. (MELLO e SOUZA, 1986: lxii).*

Portanto a simplicidade que notamos nos poemas de Manuel Bandeira é aparente e produto de sua experiência poética. É o resultado de um trabalho árduo e permanente da busca do poético nas coisas mais simples que o cercam e de si mesmo. Manuel Bandeira busca a simplicidade absoluta, uma simplicidade que está presente na estética do nosso Modernismo, mas que, como ele, nenhum outro poeta de sua geração conseguiria conquistar tão plenamente. A poesia da simplicidade e do cotidiano realizada por Bandeira contraposta à poesia do sublime e do excepcional é uma vitória sobre a poética antiquada, que não nos servia como expressão poética do mundo moderno. Como bem disse Otávio de Faria, ao lado de nossos melhores poetas, a figura poética de Manuel Bandeira nos dá: “qualquer que seja o ângulo de que se esteja vendo, um grande exemplo de poesia, da altura a que a sinceridade e a espontaneidade poéticas podem elevar um homem. (FARIA, 1980: 133)”.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: EDUSP- Perspectiva, 1971.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

\_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

\_\_\_\_\_. *Andorinha, andorinha*. (sel. e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. (Fortuna Crítica).

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. CANDIDO-GILDA, Melo e Souza. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 1986

DANTAS, Luiz. *Pequeninos nadas, graças aéreas e certas coisas*. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1977.

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

FARIA, Otávio de. Estudo sobre Manuel Bandeira. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1936. Também In: *Manuel Bandeira: Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

GOLDSTEIN, Norma S. (*Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*). São Paulo: Ática, 1983.

OLIVEIRA, Franklin de. O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia. In: *Viola d'amore*. Rio de Janeiro, Edições Val, 1965. Também In: *Manuel Bandeira: Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

RAMOS, Péricles da Silva. A poesia de Manuel Bandeira. Folha da Manhã, 8 e 18 de dez., 1957. Também In: *Manuel Bandeira: Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

REGIS, Maria Helena Camargo. *O coloquial na poética de Manuel Bandeira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986.