

# Manuel Bandeira e a poesia modernista

*Manuel Bandeira and the Modernist poetry*

Mara Ferreira Jardim

FAPA



**Resumo:** Manuel Bandeira tem sido considerado pela crítica o introdutor do verso livre na poesia brasileira e o precursor de nossa lírica modernista. O autor, entretanto, não parece levar em consideração essa posição que lhe é conferida. O objetivo deste artigo é discutir a questão e apresentar características da poesia banderiana que o colocam na linha de frente do movimento modernista brasileiro.

**Palavras-chave:** Manuel Bandeira; Lírica modernista; Linguagem brasileira; Identidade Nacional

**Abstract:** Manuel Bandeira has been considered by critics the introducer of free verse in Brazilian poetry as well as the forerunner of our modern lyrics. Nevertheless, the author seems not to consider this position given to him. This article aims to discuss this issue and show the characteristics of Banderian poetry that put him at the forefront of the Brazilian modernist movement.

**Keywords:** Manuel Bandeira; Modern Lyric; Brazilian language; National Identity

Mário de Andrade confere a Manuel Bandeira o epíteto de São João Batista do Modernismo brasileiro. A crítica tem referendado essa opinião, ainda que o poeta, em *Itinerário de Pasárgada*, pareça refutá-la ao dizer-se mais devedor do que credor do movimento.

Uma recuperação do panorama literário que caracterizou o início do século XX talvez ajude a entender a posição de Mário e a aparente recusa de Bandeira em aceitar o posto de precursor do Modernismo brasileiro.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, vê como pouco inovadores esses primeiros anos, marcados por obras pontilhadas de “neos” pela crítica: neo-pannasionas, neo-simbolistas, neo-românticas (BOSI, 1999).

Entretanto, ares renovadores chegam da Europa, onde os intelectuais, desde cedo, sentem as modificações que as máquinas modernas causarão na natureza e na qualidade do espírito humano e passam a transmitir nas artes, sobretudo na literatura, as inquietações e mudanças causadas pelos progressos técnicos.

No Brasil, esses ares se manifestam já em 1910, como registra Paulo Barreto, mais conhecido por seu pseudônimo João do Rio, em seu discurso de posse na academia Brasileira de Letras, em 12 de agosto daquele ano. Desse discurso, vale a pena a transcrição da passagem

em que o escritor aponta para a nova estética que se introduz nesse início de século. Diz João do Rio:

A arte é a placa sensível da vida. Fídias diz o mundo grego como Rodin o mundo de agora. **Uma estética nova surge**, a estética do milagre animador. A natureza é outra, utilizada pelo homem, vista na corrida dos automóveis. A vida das cidades tem esse frenesi de saber, esse desespero orgiaco de domínio, de audácia, de energia cerebral. [...] Para que repetir o que disse o venerável Lamartine? Para que reproduzir os desesperos de Byron?

Para que fingir lágrimas e escrever sonetos contando velhas coisas líricas que já se não usam e sabem tanto a recantos de antigas bibliotecas? **A vida fez a renovação de todas as figuras estéticas, dos velhos moldes literários.** A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos sulcados rapidamente, desventrados pelos submarinos, os dramas que esses ambientes novos dão às cidades cortadas de aço, cacheirando por cima, por baixo em borbotões, as multidões apressadas, a exibição do luxo, a nevrose do reclamo em iluminação de mágica, os negócios, o caráter, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distâncias desaparece, o crescente esmagamento do inútil, a flora formidável do parasitismo e do vício, o amor, a vida dos nervos centuplicada, obrigam o

artista a sentir e ver de outro feitio, amar de outra forma, reproduzir de outra maneira. **Faz-se um poema de maravilha visível e de emoção aguda vindo uma fábrica.**<sup>1</sup>

Fica evidente que João do Rio já prenuncia o que a poesia modernista registrará alguns anos depois. Broca Brito também estabelece que a rebeldia modernista pode ser vislumbrada desde 1910 “pela obra de alguns escritores que se insurgiram contra a rotina, o alheamento da realidade brasileira, tudo aquilo que o movimento modernista ia tenazmente combater” (BRITO apud, JOSEF, 1972, v. 2: 50).

Wilson Martins (1977:14), por outro lado, elege o ano de 1916 como o desencadeador do processo modernista no Brasil, listando uma série de acontecimentos, literários e extraliterários, que dão suporte à sua escolha: fundação da *Revista do Brasil*, “em nome do nacionalismo, que seria um dos dogmas mais imperiosos do modernismo e da vida brasileira de então para o futuro”; promulgação do Código Civil; tentativa de organizar-se em São Paulo uma sociedade com a finalidade de editar obras de escritores paulistas – núcleo teórico do que seria o grande desenvolvimento editorial dos anos 1920; publicação, na mesma *Revista do Brasil*, de “O Dialeto Caipira”, de Amadeu Amaral, revelando a preocupação linguística, que seria também um dos sinais característicos do movimento.

Tudo isso, e mais a campanha nacionalista iniciada por Olavo Bilac, que resultou na criação da Liga Nacionalista e da Liga de Defesa Nacional, produz um clima extremamente favorável ao projeto modernista. Retrocedendo um ano, Martins lembra a publicação, em 1915, em *O Estado de São Paulo*, de “Urupês”, de Monteiro Lobato, que depois será incluído no livro de mesmo nome. Para Martins, esse pode ser considerado o primeiro manifesto modernista.

Na poesia, as transformações e as polêmicas não são menores. É em meio a essa agitação que, em 1919, Manuel Bandeira publica *Carnaval*, obra de transição na qual, em que pese a predominância poemas de cunho parnasiano-simbolista, já exercita o verso livre, como em “Debussy”, “Epílogo” e “Sonho de uma terça-feira gorda”.

A respeito desses poemas, Bandeira questiona a posição que lhe é conferida pela crítica ao declarar, em *Itinerário* que “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. [...] Versos como os do meu “Debussy”, “Sonho de uma terça-feira gorda”, “Balada de Santa Maria Egípcíaca” [...] ainda acusam o sentimento da medida.” (BANDEIRA, 1984: 44-45).

Além disso, o poeta reconhece, já em 1919, a existência de uma “revolução modernista”, iniciada pela geração paulista da qual participavam Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Ribeiro

Couto, Menotti Del Picchia entre outros (BANDEIRA, 1984: 62).

Apesar da opinião do poeta, *Carnaval* acaba por tornar-se um livro marco do Modernismo graças a poemas como “Os sapos”, com o qual conquista definitivamente a nova geração de São Paulo, que o declama na Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922. Entretanto, apesar do papel relevante que o poema desempenha na eclosão do Modernismo, é, conforme registra Coelho, “Sonho de uma terça-feira gorda” que oficialmente documenta a adesão de Bandeira ao verso livre. Segundo o crítico, aí “já se pode flagrar o poeta a caminho de sua futura modernidade, procurando, além de um assunto, um ritmo que lhe permita abordar e registrar o real sem as imposições temático-métricas do passado” (COELHO, 1982: 30).

Também nesse poema Bandeira exercita, ao lado de um vocabulário ainda recheado de palavras grandiloquentes como clangores de fanfarra, préstitos apoteóticos, ar lúgubre, uma coloquialidade, uma escrita nova que não deve passar despercebida:

Iam em cima, empoleiradas<sup>2</sup>, mulheres de má vida,  
De peitos enormes – Vênus para caixeiros.  
Figuravam deusas – deusa disto, deusa daquilo,  
[já tontas e seminuas.  
(BANDEIRA, 1993: 100).

Desta forma, Manuel Bandeira é quem primeiro assume a nova estética, ainda que nunca se tenha ligado diretamente a nenhum programa definido nem se tenha prendido a compromissos. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1980: 42):

Desde *A cinza das horas*, publicado em 1917, Manuel Bandeira perturba nosso concerto literário. Dois anos depois, em *Carnaval*, sua voz faz-se satirizante com ‘Os sapos’, poema que seria uma espécie de hino nacional dos modernistas. Quando esses surgem, por volta de 1921, já lá encontram o poeta em seu perau profundo. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia.

Em outro artigo, de 28 fevereiro de 1922, escrito logo ao término da Semana, esta ocorrida nos dias 13, 15 e 17 do mesmo mês, Buarque de Holanda já fizera essa mesma afirmativa, declarando: “A Manuel Bandeira cabe, pois, atualmente, uma bela posição na literatura nacional:

<sup>1</sup> BARRETO, Paulo. Discurso de posse. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8386&sid=261>>. Acesso em: 8 mar. 2011. (grifos nossos).

<sup>2</sup> Aqui Bandeira permite-se a vulgaridade da expressão “empoleiradas” que remete ao termo “galinha”, mulher de vida fácil ou aquela que se entrega facilmente.

a de iniciador do movimento modernista.” (HOLANDA, 1996: 142-143).

É, portanto, entre 1916 e 1922, que o Modernismo fixa-se como um *código novo*, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. O pensamento que passa a circular no Brasil da época está afinado com o que Veloso e Madeira (2000: 92) denominam “valores estéticos disruptivos”, defendidos pelas vanguardas internacionais. Esses valores abrem caminho para manifestações originais e autônomas, ao mesmo tempo que rompem com as perspectivas acadêmicas e tradicionais. As possibilidades abertas pelas correntes de pensamento no início do século XX favorecem a renovação das questões postas até então sobre a identidade brasileira.

Ao contrário do que acontece com os movimentos vanguardistas da Europa, é no passado que o modernismo brasileiro busca as raízes de um novo modo de ser e pensar, adaptando-as ao recente cenário urbano-industrial que cresce no país. O popular torna-se também um importante vetor de definição nacional incorporado pelo pensamento modernista. No lugar do predomínio da perspectiva do branco, europeu, de formação acadêmica, surge uma ótica multifacetada, que parte da mestiçagem racial, do mundo urbano e das práticas populares.

Por outro lado, o acelerado processo de industrialização e de urbanização enfrentado pelo país concorre para o enfraquecimento da imagem da terra como um lugar apenas de exóticas belezas naturais. Como resultado, a poesia passa a incorporar as paisagens urbanas, dando a elas um destaque que ainda não conheciam.

Em seu estudo sobre a poesia brasileira, Gilberto de Mendonça Teles (1985) distingue duas tendências evolutivas que estruturam o processo modernista no Brasil: a linha do “espírito novo”, composta por escritores que, radicados principalmente em São Paulo, renovam e ampliam os temas e as formas da cultura nacional; e a linha moderada – na qual se insere Bandeira –, centrada no Rio de Janeiro, reunindo autores provenientes do simbolismo que, tendo assimilado as novas técnicas e formas, sustentam a literatura nos quadros universais da Arte.

Essas duas linhas acabam entrecruzando-se ao longo das três gerações em que a historiografia literária brasileira divide o Modernismo. Dessas três gerações, é a primeira, que se estende de 1922 a 1930 e que costuma ser denominada de “heróica”, que vai empenhar-se com maior afinco na reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais, através da revisão crítica da história e das tradições culturais do país.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Não podemos, porém, esquecer que nem todos os modernistas do chamado período heróico abraçaram a causa do nacionalismo. O grupo de Andrade Muricy, através da revista *Festa* (publicada, em sua 1ª fase, de 1927 a 1929), representará, dentro do movimento, uma corrente de características espiritualistas, que buscava revalorizar a estética simbolista (HELENA, 2000:50).

Tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna, a fase heróica consolida-se através dos múltiplos manifestos, revistas e obras publicadas ao longo do período. Algumas metas e princípios embutidos nessa vasta produção estabelecem os traços gerais que unem a primeira geração modernista. Lucia Helena destaca “a renovação estética permanente”, com o aproveitamento dos princípios da vanguarda e sua adaptação ao panorama brasileiro; “a revisão da ‘história pátria’”, que passa a ser relida pelo ângulo do colonizado; “a revitalização do falar brasileiro”, através do resgate do coloquial e regional; enfim, “o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira” (HELENA, 200: 50). Em que pese a presença de importantes obras narrativas, essa fase é dominada por poetas e pela poesia. *Paulicéia desvairada*, *Losango cáqui* e *Clã do jaboti*, de Mário de Andrade; *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de Oswald, são exemplos evidentes da poesia modernista da época, em que os autores exercitam os dogmas por eles mesmos afirmados nos seus manifestos.

Entretanto, cabe repetir que é Bandeira quem primeiro assume a nova estética, ainda que, em *Itinerário de Pasárgada*, como já mencionamos, declare que “pouco me deve o movimento; o que devo a ele é enorme” (BANDEIRA, 1984: 71). Ainda sobre sua posição com relação à geração modernista, Bandeira (1984: 70) afirma que graças ao fato ter frequentado um dia, em São Paulo, um encontro do grupo que costumava reunir-se numa casa de chá da Rua Barão de Itapetininga, viu-se “associado a uma geração que, em verdade, não era a minha, pois, excetuados Paulo Prado, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, todos aqueles rapazes eram em média uns dez anos mais moços do que eu”.

Quer nos alinhemos com Buarque de Holanda, quer acatemos as palavras de Bandeira, que em sua proverbial humildade recusa as glórias de ser precursor dos modernistas, a verdade é que em 1924 o poeta publica *Poesias*, em que reedita *A cinza das horas* e *Carnaval* e traz uma nova coletânea de poemas, reunidos sob o título de *Ritmo Dissoluto*. Esses poemas, muitos dos quais contemporâneos dos de *Carnaval* – alguns até mesmo anteriores a ele – ainda estão presos, em maior ou menor grau, às formas e sensações anteriores, em que prevalecem resíduos parnasiano-simbolistas que marcam as primeiras composições de Bandeira. Entretanto, as últimas composições inseridas em *Ritmo dissoluto* já procuram “dissolver” essas formas e sensações, buscando a liberdade de um ritmo novo, que o poeta virá atingir plenamente em *Libertinagem*. Também a linguagem torna-se coloquial, o poeta usa e abusa de diminutivos, como se vê em “Meninos carvoeiros”:

– Eh, carvoero!  
 Só mesmo estas crianças raquíticas  
 Vão bem com estes **burrinhos** descadeirados.  
 A madrugada ingênua parece feita para eles...  
**Pequenina**, ingênua miséria!  
 Adoráveis **carvoeirinhos** que trabalhais como se  
 [brincásseis!  
 (BANDEIRA, 1993: 116, grifos nossos).

A mesma linguagem, quase infantil, repete-se em “Gesso”, onde se lê “estatuazinha de gesso”, “figurinha que chorava” e “gessozinho comercial” e, sobretudo, em “Balõezinhos”, cujo título já anuncia uma sequência que perpassa o poema: arrebaldézinho, menininhos, burguesinhas, barraquinhas, tomatinhos, balõezinhos.

Do que foi dito, pode inferir-se que em *Carnaval e Ritmo dissoluto*, Bandeira adestrou-se tecnicamente para a aventura que viria acontecer em 1930 com a publicação de *Libertinagem*. Esta obra, completamente inserida na estética modernista, quer por seus aspectos formais, quer pelas temáticas desenvolvidas, constitui-se numa verdadeira “profissão de fé” do jeito modernista de ser.

O próprio poeta admite essa característica, ao declarar, em *Itinerário de Pasárgada* que “*Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo.” (BANDEIRA, 198: 91).

Bandeira não lança, como Oswald, qualquer manifesto. Não escreve, como Mário, o romance-síntese do povo brasileiro, nem pretende ser, como ele, um investigador e instigador da nossa cultura. Mas, em *Libertinagem*, coloca, na forma da mais pura poesia, as grandes questões que preocupam a geração modernista de 1920.

Assim, “Poética”, um dos poemas mais citados de *Libertinagem*, acaba por se tornar o manifesto modernista que ele não escreveu.<sup>4</sup>

### 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 os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos  
 [universais  
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de  
 [exceção  
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis  
 Estou farto do lirismo namorador  
 Político  
 Raquítico  
 Sifilítico  
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja  
 [fora de si mesmo.  
 De resto não é lirismo  
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do  
 [amante exemplar com cem modelos de cartas  
 [e as diferentes maneiras de agradar às mulheres,  
 [etc.  
 quero antes o lirismo dos loucos  
 o lirismo dos bêbedos  
 o lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
 o lirismo dos clowns de Shakespeare  
 – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.  
 (BANDEIRA, 1993: 129).

O poema é um manifesto contra as desgastadas formas líricas do Romantismo e do Parnasianismo, ainda tão apreciadas pelo público leitor da época; a favor de uma nova linguagem literária, livre da censura dos “puristas”; enfim, a favor de uma arte que, como diz Rosset (1995: 1) resida na solidariedade “entre um universo mental e uma construção sensível, uma visão e uma forma.” Na arte o pensamento não se separa da execução, a visão é vivida na forma. O artista vive sua obra, diz Rosset, o que o eu-lírico, em “Poética”, já assinala ao se declarar farto “De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo”.

A questão da existência de uma língua brasileira, que pode e deve ser incorporada pela literatura, e que constitui-se em ponto fulcral das propostas modernistas, é colocada de forma indireta nos poemas em que aparece a fala do povo, como é o caso de “Mangue” e “Macumba de Pai Zusé”.

Em “Mangue”, é um pedaço do Rio de Janeiro que se retrata, o pedaço mais prosaico da cidade, abrangendo a zona portuária, e, sobretudo, o setor do baixo meretrício. É sobre esse pedaço deserdado, que abriga trabalhadores e prostitutas, que Bandeira lança seu olhar poético.

A presença do Velho Mundo ainda é garantida pela irônica referência à Light inglesa, que, na época, inovava no mercado da publicidade comercial, alugando espaços na parte interior de seus bondes para anunciantes de produtos como o remédio “Rhum Creosotado” e a “Cera Cruz Valdina”: “A Light fazendo crusvaldina com resíduos de coque”. (BANDEIRA, 1993:131). Entretanto, a aproximação com os colonizadores é, todavia, negada

<sup>4</sup> Essa constatação já aparece em ensaio de Jorge Koshiyama, que, analisando o poema, diz: “O poeta imita agora não o tom de uma conversa, mas o tom de um manifesto.” (KOSHIYAMA, 1996: 89).

pela participação do povo, na figura de estivadores de torso nu, na religiosidade e nos falares afro-brasileiros: “Há macumbas no piche/ Eh cagira mia pai/ Eh cagira” (BANDEIRA, 1993: 131).

Tradições populares, opção pelo coloquial, pelo linguajar do povo, preto e pobre – recursos empregados pelos modernistas – são reflexos da simplicidade buscada por Bandeira no “[...] ‘humilde cotidiano’, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem na forma simples e natural do poema (ARRIGUCCI JR., 1990: 15). São, também, formas de mostrar o Brasil dentro das pretensões modernistas:

Sambas da Tia Ciata  
 Cadê mais Tia Ciata  
 Talvez em Dona Clara meu branco  
 Ensaiano cheganças pra o Natal  
     O menino Jesus – Quem sois tu?  
     O preto – Eu sou aquele preto principá  
 [do centro do cafange do fundo  
 [do rebole. Quem sois tu?  
     O menino Jesus – Eu sou o fio da Virge Maria...  
     O preto – Entonces como é fio dessa senhora  
 [obedeço.  
     O menino Jesus – Entonces cuma você obedece,  
 [reze aqui um terceto pr’esse exerço vê.  
 (BANDEIRA, 1993: 131)

Se o país não tem raízes bem definidas, urge perseguir essa definição, tarefa em que os modernistas se empenham durante o período que vai até 1930. Lançando seu olhar sobre o Mangue que lhe está próximo, Bandeira fala do Rio e do Brasil, através da linguagem, do ritmo, das paisagens, da inserção do folclore, dos mitos, da história não-oficial.

Sobretudo, utiliza seu humor irônico, ácido, e um tom melancólico, que acentuam a brasilidade do poema. É o que também considera Affonso Romano de Sant’Anna (1933: 248) reconhecendo essa “brasilidade” quando diz que Bandeira:

Não só aproxima o mangue do Recife, chamando-o de “pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições públicas”, mas transforma esse espaço no lugar de encontro de ontem e hoje, do adulto e do menino e da própria cultura brasileira. Aí aparecem, ao mesmo tempo, o senador Eusébio, o visconde de Itaúna, dom João VI, tia Ciata, as cheganças de Natal, Veneza, Recife, Juiz de Fora e Rio.

Já em “Belém do Pará”, poema que vem logo a seguir, é a região Norte que vai atrair a atenção do poeta. Situada no delta do rio Amazonas, Belém, devido à localização estratégica, é um portal para essa região. Com isso, vários dos primeiros modernistas brasileiros – Raul Bopp é um bom exemplo disso – tornam a cidade uma referência para

alcançar a (re)descoberta dos brasis contidos no Brasil. É o que Bandeira faz, com bom humor e muito lirismo.

Ao longo do poema, repete-se o refrão que se vale da onomatopéia evocada pelo nome da cidade: “Bembelelém/ Viva Belém!” (BANDEIRA, 1993: 132).

Esta é a Belém do Pará: cidade de contrastes, como sugere a leitura dos versos; porto moderno; cidade pomar; terra da castanha e da borracha, de igrejas barrocas e sobrados coloniais; cidade das velas coloridas e da doca de “Ver-o-Peso”. A “brasilidade” da cidade, diferente daquela mostrada no “Mangue”, em que a influência escrava é ressaltada no falar dos moradores, também aparece através da “fala cheia de nome indígena”. Os vocábulos africanos “macumba”, “cagira”, “cafange”, do poema anterior, dão lugar a “biribá”, “bacuri” e “sapoti”.

Em Belém, o poeta descobre um outro Brasil, o Brasil indígena, tropical, de frutas e aves exóticas, mas também o Brasil colonial, em que a forte presença portuguesa se manifesta nas igrejas barrocas do Largo da Sé e nos “sobradinhos coloniais”. E há, ainda, o mar, presente nas velas coloridas e na doca de Ver-o-Peso.

Por fim, em “Macumba de Pai Zusé”, o poeta volta a utilizar a variedade linguística para ressaltar a diversidade cultural e étnica do país:

Na macumba do Encantado  
 Nego véio pai de santo fez mandinga  
 No palacete de Botafogo  
 Sangue de branca virou água  
 Foram vê estava morta!  
 (BANDEIRA, 1993: 141).

Aqui, Bandeira mistura, sem nenhum escrúpulo, a fala culta da classe alta a uma modalidade de linguagem oral-popular. Já no título, chama a atenção a tentativa de mostrar o jeito “africano” de pronunciar o nome José, que tem sua sílaba inicial transmutada em “Zu”.

No corpo do poema, a mistura das variedades linguísticas culta e popular é mais contundente e aparece no segundo verso, através do uso de expressões próprias, em “nego véio”, expressão atribuída a “pai-de-santo” fazedor de mandingas, e, no terceiro e quarto versos, na forma erudita com que o eu-lírico faz referência à mulher branca e rica. Mas é no verso final que a mistura dos falares fica mais evidente, pois a forma oral, contrata, de ver (“vê”) é colocada ao lado da forma normativa “estava”. Essa aproximação torna polifônica a fala do eu-lírico, que passa a englobar em si diferentes vozes representativas de estratos sociais e étnicos que se opõem e se unem na formação do povo brasileiro.

Já em “Evocação do Recife”, a questão da existência de uma língua brasileira que precisa ser incorporada pela literatura é apresentada de forma direta, quando se refere à “língua certa do povo” e ao “português do Brasil”,

posto em contraste com a língua praticada pelas elites intelectuais, que nada mais fazem do que “macaquear a sintaxe lusiada”.

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 lusiada  
(BANDEIRA, 1993:135).

Outra questão que emerge da obra é o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, já citado anteriormente, quando nos referimos à fase “heróica” do nosso modernismo. Bandeira “canta” o Brasil, e suas paisagens, através de poemas como “Belém do Pará”, “Mangue”, “Evocação do Recife”, canta o povo brasileiro, em “Camelôs”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “O major”, “Cunhantã” e o já comentado “Macumba de Pai Zusé”. Fala de lendas, retoma cantigas infantis, e apresenta uma religiosidade ingênua, tão própria do povo brasileiro. O nosso hibridismo cultural e racial, sobressai através da presença, nos poemas, do índio, do negro, do imigrante, reunidos no grande “salão de sangues misturados”<sup>5</sup> que é o Brasil. Paisagens, arquitetura, folclore, fauna, flora, gentes, tudo se mistura para completar o painel que desvenda, ao leitor da obra, a especificidade brasileira.

Manuel Bandeira encontra uma forma toda sua de mostrar o Brasil, um jeito de pintar o nosso jeito de ser, através das constatações irônicas, dos desvelamentos sutis dos contrastes nas paisagens e nas gentes, da denúncia da fatuidade burguesa, em textos como “Mangue”, “O cacto” e “Pensão familiar”, para mencionar apenas poemas de *Libertinagem*, obra em que ele abraça, de forma mais evidente, como já foi salientado, a estética modernista.

Numa palavra final, Bandeira não é apenas o “São João Batista” do modernismo brasileiro, mas, ao lado de Mário e de Carlos Drummond de Andrade, seu principal representante.

## Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- BARRETO, Paulo. Discurso de posse. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8386&sid=261>>. Acesso em: 8 mar. 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- COELHO, Joaquim-Francisco. Três livros de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 309-339.
- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária: 1, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1. p. 142-143.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 142-157.
- JOSEF, Bella. Manuel Bandeira: estudo crítico. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: INL, 1980. v. 2, p. 47-67.
- KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 89.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo: 1916-1945*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ROSSET, Jean. *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1995.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Recebido: 28 de março de 2011  
Aprovado: 03 de abril de 2011  
Contato: marajardim@fapa.com.br

<sup>5</sup> O verso pertence ao poema de abertura de *Libertinagem*, intitulado “Não sei dançar”, em que o poeta descreve um baile de uma terça-feira gorda de carnaval. A variedade étnica que o eu-lírico encontra no salão faz com que determine “De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil/ há até a fração incipiente amarela/ Na figura de um japonês.