



***O Avesso da Ruína: invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel  
Bandeira (1917-1954)***

**Felipe Alves Paulo Cavalcanti**

**NATAL/RN  
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS  
LINHA DE PESQUISA II: CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS**

**O AVESSE DA RUÍNA:  
invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-  
1954)**

**FELIPE ALVES PAULO CAVALCANTI**

**NATAL/RN  
2016**

**FELIPE ALVES PAULO CAVALCANTI**

**O AVESSE DA RUÍNA:  
invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-  
1954)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no Curso de Mestrado da Pós-Graduação em História, área de concentração em História e Espaços, linha de pesquisa II, “Cultura, Poder e Representações Espaciais”, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

**NATAL/RN  
2016**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -  
CCHLA

Cavalcanti, Felipe Alves Paulo.

O avesso da ruína: invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-1954) / Felipe Alves Paulo Cavalcanti. - 2016.

223f. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História.

Orientador: Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

1. Literatura Brasileira. 2. Manuel Bandeira. 3. Pasárgada. 4. História. I. Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 821.134.3(81)

**FELIPE ALVES PAULO CAVALCANTI**

**O AVESSO DA RUÍNA:  
invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-  
1954)**

Dissertação aprovada como requisito parcial  
para obtenção do grau de mestre no Curso de  
Mestrado da Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte,  
em banca formada pelos seguintes professores:

---

Durval Muniz de Albuquerque Júnior  
(Orientador - UFRN)

---

Eduardo dos Santos Coelho  
(Examinador externo – UFRJ)

---

Raimundo Pereira de Alencar Arrais  
(Examinador interno – UFRN)

---

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior  
(Suplente – UFRN)

**NATAL/RN  
2016**

*A Amílcar, meu avô,  
por me ensinar a viver e a nunca desistir de caminhar.*

## AGRADECIMENTOS

Ao longo desta pesquisa, tive a felicidade de descobrir várias vezes o clichê – tão verdadeiro – de que trabalho nenhum se escreve sozinho; agora, ao encerrá-lo, me vejo diante do receio de esquecer algum nome dentre tantos que contribuíram para que ele acontecesse. Seja como for, o fato é que fui acumulando muitas dívidas nestes pouco mais de dois anos de pesquisa, às quais só posso retribuir com uma lista de agradecimentos possivelmente incompleta, mas certamente repleta de afeto e gratidão por todos aqueles que escreveram este trabalho junto comigo de alguma forma.

Aos professores do Departamento de História da UFRN, sou grato pelo constante estímulo à pesquisa, à leitura e ao ensino desde os primeiros anos da graduação, especialmente a Arthur Torquato, Bruno Balbino, Mariano de Azevedo Júnior, Raimundo Nonato e Wicliffe Costa, professores e exemplos indispensáveis em minha formação. Aos amigos Amanda Conrado, André Aldeci, Arthur Fabrício, Frederico Beltrão, Flávia Ribeiro, Jamal Singh, Keidy Narely, Liliane Pessoa, Paulo Airaghi e Wagner Rabelo, pelo companheirismo de sempre e por partilharem comigo as alegrias e as tristezas da vida acadêmica desde os tempos da graduação, garantindo boas conversas e algumas risadas mesmo nas situações mais desesperadoras. A estes, não tardariam a se juntar Diego Fernandes, Priscilla Freitas e Henrique Lopes, com quem tive a felicidade de dividir tarefas, discussões, ideias, fontes e *insights* durante o período de iniciação científica: neste trabalho, estou certo de que vocês encontrarão germinadas muitas das ideias que plantamos lá atrás. Aos demais amigos que me acompanharam durante este processo (e não foram poucos), enfim, agradeço pela amizade independente da área de atuação.

Durante os anos como aluno deste Programa de Pós-Graduação, chegariam Patrícia Araújo, André Nascimento, João Paulo Araújo e Francisca Kalidianny, com quem tive a oportunidade de compartilhar bons momentos e debates em sala de aula. Entre os docentes do PPGH-UFRN, agradeço a Helder Vianna e a Renato Amado pelas contribuições dadas durante as disciplinas (especialmente pelas boas sugestões de leitura), e ainda a Francisco Santiago Júnior e Raimundo Arrais pelos valiosos apontamentos feitos durante o exame de qualificação, bem como pelo aceite do convite para compor esta banca de defesa. A Luann e Layrla, obrigado pela simpatia e disposição devotada aos problemas dos discentes, desembaraçando entraves que poderiam ter se tornado verdadeiros infernos burocráticos.

Quanto a Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a verdade é que não sei por onde começar. Não sei se terei como retribuir, algum dia, os conhecimentos compartilhados, as

palavras quase paternas, os livros emprestados (e mesmo dados), as oportunidades concedidas e os necessários puxões de orelha que recebi durante estes quase oito anos em que estivemos juntos, mas, agora, queria agradecer principalmente por acreditar que eu poderia fazer “mais” nos momentos mais atribulados do processo de escrita deste trabalho e por ter me forçado a ir além de minha zona de conforto. Algum dia, espero permitir a alguém que aprenda o tanto que aprendi durante todo este tempo sendo seu aluno, bolsista de iniciação científica, orientando de mestrado, e, principalmente, seu amigo.

Em meu breve retorno ao Rio de Janeiro, também não foram poucos aqueles que me ajudaram no dia-a-dia das pesquisas. A Paulo Knauss e ao Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, sou grato pela cortesia e gentileza com que fui recebido nos primeiros dias de atividade. A Alice Gianotti, Aurileide Deppe, Luiz Antônio e aos demais funcionários que me auxiliaram na exploração da Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça, da Academia Brasileira de Letras, pelos sorrisos, pelas conversas literárias e não-literárias e pela eficiência com que sempre procuraram atender todos os meus pedidos, sem os quais esta pesquisa sairia certamente empobrecida. Já em meio aos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, meu agradecimento a Cláudio Vitena e Monique por tornarem a sala de consulta um ambiente de trabalho agradável (embora nem sempre “silencioso” durante as pausas) e por facilitarem tudo quanto foi possível para um jovem mestrando com muitas urgências. Ainda no âmbito da “Casa Rui”, devo a José Almino de Alencar um agradável “dedo de prosa” e o aviso sobre sua organização da Correspondência entre Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, indispensável para esta dissertação, fazendo-me somar àqueles que desejam vê-la publicada de uma vez por todas. Agradeço também a Eduardo Coelho pelo café, pela instigante conversa que tivemos sobre a poesia de Bandeira e por aceitar contribuir para este trabalho na condição de avaliador externo.

Aos colegas e alunos do IFRN, Campus Natal-Central, seria impossível esquecer todo o suporte que recebi em meu primeiro ano como professor e que continuaram a oferecer até os últimos momentos de escrita desta dissertação. Aos companheiros de docência André Mendes, Francisco Carlos, Miriam Soares, Reginaldo de Melo e Giancarlo Vieira, devo dizer que foi um prazer enorme aprender com vocês sobre os caminhos e descaminhos da sala de aula e da vida, e que não esqueço a compreensão nos momentos em que não pude estar presente por conta da dissertação. A todos os colegas do IFRN Campus Cidade Alta, agradeço igualmente a gentileza com que fui recebido desde os primeiros dias de minha estadia neste Campus e a disposição sempre presente em ajudar no que fosse possível durante os momentos finais deste trabalho.

A meus pais, José e Beatriz, meu muito obrigado pelo apoio inabalável que me deram durante toda a experiência do mestrado e pelas canecas de café após as noites de pouco sono, indispensáveis nos momentos de maior tensão. Ainda no âmbito familiar, a minha avó Eleide e minhas tias, Sueli e Elvira, pelo carinho com que me acolheram de volta ao Rio de Janeiro durante as atividades de pesquisa nos arquivos da cidade. E a meu avô Amilcar, a quem as muletas não impediram de descer as escadas para receber o neto com um abraço, ofereço esta dissertação.

A Alyne, companheira de todas as horas, revisora infatigável e namorada amorosa, obrigado por compreender os meus momentos de ausência e de desgaste, por estar do meu lado a cada passo deste caminho, pelas doses certas de carinho e otimismo oferecidas mesmo nos momentos mais difíceis do processo de escrita. Com você, compartilhei todas as angústias, os receios, as alegrias e as tensões que marcaram a escrita desta dissertação – de certa forma, ela também é sua.

À CAPES, por fim, agradeço pela concessão de uma bolsa de pesquisa e pelos recursos oferecidos pelo programa PROCAD, sem os quais as atividades nos arquivos do Rio de Janeiro e esta dissertação como um todo teriam sido impossíveis.

*O espaço é uma dúvida: é preciso que eu o marque, que eu o designe sem cessar; ele nunca está ao meu alcance, ele nunca me é dado, é preciso que eu o conquiste. [...] O espaço se esvai como a areia escorre por entre os dedos. O tempo leva-o embora, e dele não me deixa senão alguns fragmentos informes:*

*Escrever: tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: jogar alguns restos precisos ao vazio que se abre, deixar em algum lugar uma marca, um traço, um risco ou alguns sinais.*

(Georges Perec, Espèces d'espaces)

## RESUMO

No presente trabalho, analisamos a construção histórica de uma imagem já consolidada no imaginário brasileiro: o espaço de Pasárgada. Acreditando que as imagens se constroem por meio dos vários investimentos de desejo que lhe são destinados, que elas são alvo de elaborações e reelaborações, intentamos aqui mostrar o surgimento e as sucessivas reformulações do espaço de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira. Assim, dividimos nossa investigação em quatro momentos: primeiramente, tratamos do declínio social da família Souza Bandeira, marcado pela transição entre um regime patriarcal idealizado e um novo tempo de relações urbanas e burguesas no Brasil. Em um segundo momento, traçamos um percurso pelas primeiras duas obras de Bandeira, *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, compostas após seu adoecimento em 1904, apontando algumas das diretrizes poéticas aí presentes que futuramente seriam implicadas na criação do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada”. No terceiro capítulo, abordamos o desenvolvimento de novos recursos e procedimentos criativos na obra deste autor durante os anos 1920, ocorrido no contato com três frentes de renovação – a boemia intelectual carioca, o modernismo paulista e o regionalismo tradicionalista recifense –, cujas ideias tornaram possível a criação do espaço nomeado de Pasárgada. Por fim, no quarto e último capítulo, discutimos o sentido “biográfico” que Bandeira e outros autores passam a atribuir a este espaço após o lançamento de *Libertinagem*, em 1930, dando início a uma série de textos biográficos e autobiográficos que culmina na publicação da autobiografia de Manuel Bandeira, o *Itinerário de Pasárgada*, em 1954.

**Palavras-chave:** Pasárgada; Imagem; Manuel Bandeira; Literatura Brasileira; História; Espaços.

## ABSTRACT

In this work, we analyze the historical construction of a well-established image in the Brazilian imaginary: Pasárgada. Believing that images are made of the various investments of desire which incide upon them, that they are elaborated and reelaborated in the course of time, we aim to expose here the birth and the successive reformulations of Pasárgada in the work of Manuel Bandeira. Hence, we divided our investigation in four chapters: firstly, we approach the social decline of Manuel Bandeira's family, marked by the transition of an idealized patriarchal regime and a new era of bourgeois and urban social relations in Brazil. In a second moment, we examine Bandeira's first works, *A Cinza das Horas* and *Carnaval*, composed after the poet became ill in 1904, to expose some of the creative procedures that would persist in his later work, also being used in the creation of the poem "Vou-me Embora Pra Pasárgada". In the third chapter, we investigate the development of new creative procedures and resources by Manuel Bandeira during the Brazilian "roaring 1920s", acquired in the contact with three different artistic fronts: the bohemian scene, in Rio de Janeiro; the Brazilian modernist movement, in São Paulo; and the traditionalist regionalism, led by Gilberto Freyre in Recife, which provided Bandeira with the ideas and the poetical resources he would employ in the creation of the poetical space called "Pasárgada". Lastly, in the fourth chapter, we discuss the "biographical" sense that Bandeira and other authors would associate to this poetical space after the publication of *Libertinagem*, in 1930, starting a series of biographical and autobiographical texts that culminate in the publishing of Manuel Bandeira's autobiography, *Itinerário de Pasárgada*, in 1954.

**Keywords:** Pasárgada; Image; Manuel Bandeira; Brazilian Literature; History; Spaces

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
<b>A caminho de Pasárgada.....</b>	<b>14</b>
<b>Por que Pasárgada? .....</b>	<b>17</b>
<b>Manuel Bandeira entre a história e a crítica .....</b>	<b>19</b>
<b>As formas de ver e de chegar .....</b>	<b>26</b>
<b>A estrutura do texto .....</b>	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO 1: <i>A Casa Desfeita</i> .....</b>	<b>30</b>
<b>1.1 As “Ruínas da Aristocracia Rural” .....</b>	<b>30</b>
<b>1.2 O contato com a “tradição” .....</b>	<b>47</b>
<b>1.3 O olhar do arquiteto .....</b>	<b>54</b>
<b>CAPÍTULO 2: <i>O Impulso Tuberculoso</i>.....</b>	<b>65</b>
<b>2.1 O poeta consumido .....</b>	<b>69</b>
<b>2.2 Um carnaval sem alegrias .....</b>	<b>85</b>
<b>CAPÍTULO 3: <i>O Refúgio Imaginado</i>.....</b>	<b>99</b>
<b>3.1 Entre o Curvelo e a Lapa: redimensionando o cotidiano. ....</b>	<b>107</b>
<b>3.2 Entre o passadismo e a vanguarda: revisitando a melancolia.....</b>	<b>124</b>
<b>3.3 Entre o modernismo e o patriarcalismo: reencenando a infância. ....</b>	<b>140</b>
<b>3.4 Entre “a vida inteira que poderia ter sido e não foi” e a “<i>Libertinagem</i>”:     redescobrimo a alegria. ....</b>	<b>157</b>
<b>CAPÍTULO 4: <i>O Poeta de Pasárgada</i> .....</b>	<b>170</b>
<b>4.1 A nova realeza: Manuel Bandeira, “rei de Pasárgada”.....</b>	<b>174</b>
<b>4.2 O mito de origem pasargadeano: Manuel Bandeira, “poeta tísico”.....</b>	<b>183</b>
<b>4.3 O escorço da vida inteira: Manuel Bandeira, o “poeta de Pasárgada”.....</b>	<b>191</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>202</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>209</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>221</b>

## INTRODUÇÃO

### *Os Dois Bandeiras*

O leitor de Manuel Bandeira que fizer uma visita à Academia Brasileira de Letras terá o prazer de ver o “poeta menor” em meio aos ilustres: é impossível sair da casa dos imortais sem ver um Bandeira elevado, honrado e consolado pela glória, anunciada na entrada da casa pela imponente estátua de Machado de Assis e confirmada pelo piso de mármore, pela porcelana francesa e pelo lustre de cristal que pende no saguão. Se prestar atenção nas obras de arte que ocupam o primeiro andar do *Petit Trianon*, ele encontrará, entre outros retratos expostos na sala Francisco Alves, um Bandeira enquadrado por Cândido Portinari em óleo sobre tela, de 1944 (Anexo 1). Bandeira de olhar grave e sereno, retocado pelos golpes de tinta espessada<sup>1</sup>, com a luz incidente sobre a fronte e desbastado de seus traços mais salientes como a boca dentuça, as olheiras profundas e o vinco entre as sobrancelhas que marcavam suas caricaturas. É menos a pintura do sujeito Bandeira do que a de um personagem, um autor já consagrado nas rodas literárias brasileiras, quem sabe o “São João Batista do Modernismo” idealizado por Mário de Andrade.

O fausto do térreo, no entanto, não basta: a experiência desnordeante do *Trianon* exige uma visita ao andar superior. No Salão de Chá, onde os acadêmicos se reúnem às quintas-feiras, o busto do poeta pernambucano se encontra cercado por talheres de prata, mesas decoradas, vasos ornamentados e, é claro, pelas fontes em bronze e mármore de outros acadêmicos, de ontem e de hoje. Logo em frente, ao cruzar a soleira da Biblioteca dos Acadêmicos, o visitante encontrará, além do escrínio de Olavo Bilac e do gabinete móvel de Euclides da Cunha, estantes que sustentam obras de todos os membros desta casa. Em uma sala especial, poderá ter acesso (mediado, é claro) a toda a Coleção Manuel Bandeira - a biblioteca particular do poeta, inteiramente doada à Academia em testamento, dotada de livros hoje raríssimos, tendo vários deles afetuosas dedicatórias de escritores amigos, conhecidos e admiradores.

Por fim, ao deixar a casa de Machado, passando por trás do Palácio Austragésilo de Athayde, quem sabe nosso leitor notará uma estátua em bronze do poeta, bem ao lado de outra, de Joaquim Nabuco. Assinada por Otto Dumovich, ela mostra um Bandeira de bronze, com o bico de pena à mão em sua escrivainha (quem sabe compondo?), trazendo na sua base

---

<sup>1</sup> Sobre os retoques de Portinari e a “parecença” do poeta, ver: MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

uma inscrição com um famoso trecho de Evocação do Recife: “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”.

A poucos minutos dali, porém, uma outra casa abriga um outro Bandeira. Não o Bandeira de mão de mestre do quadro de Portinari. Não o Bandeira do busto negro ou da estátua de bronze. Nem mesmo o dono dos livros da Coleção Manuel Bandeira, onde jazem quase intactos três volumes manuscritos de uma *História dos Reis de França* e relatórios sobre o Rio São Francisco e o Porto de Fortaleza, lembranças deixadas por seu pai engenheiro. Após cruzar os jardins da Fundação Casa de Rui Barbosa, no subterrâneo dos arquivos, veremos um Bandeira desdobrado em vários: aquele que assinava Mané, Flag, Maneke ou Manuelucho nas cartas aos amigos, com quem dialogou sobre arte poética e as artes da vida cotidiana; outro que guardava um *flyer* sobre o sanatório de Clavadel, o qual descrevia a beleza e a pureza da paisagem dos Alpes suíços, além de recortes de jornais com conselhos para remover manchas de roupas e desentupir pias (muito úteis para solteirões); e entre eles, encontraremos também o Bandeira que rasurava palavras, refazia versos e tecia marginalias aos próprios poemas em manuscritos, datiloscritos e mesmo em livros impressos<sup>2</sup> – rastros da maior importância para os interessados em investigar uma forma particular de pensar e fazer poesia, hoje disponíveis em edições críticas.

A divisão pode parecer muito artificial. No fundo, não seria o Bandeira da Academia Brasileira de Letras, responsável pela introdução do verso livre e pela aproximação da poesia brasileira à fala popular, o mesmo Bandeira das correspondências, dos recortes de jornal, dos manuscritos e dos tantos outros artigos disponíveis no Arquivo Manuel Bandeira, da Fundação Casa de Rui Barbosa? O indivíduo Manuel Bandeira, certamente, foi um só; no entanto, parece que estamos diante de dois Bandeiras que o sucederam, criados por duas formas distintas de recordação<sup>3</sup> que aqui estão em jogo: uma, que ratifica um *passado que persiste*, marcada por um trabalho intencional e estrito de seleção e circulação de textos, artefatos e outros dados considerados normativos ou formativos da identidade cultural de uma coletividade (como uma instituição dedicada ao “cultivo da língua e literatura nacionais”<sup>4</sup> poderia supor); e outra, situada entre a rememoração e o esquecimento, onde os objetos, agora alheios à vida que lhes dava sentido, adentram num outro meio que prolonga suas existências,

<sup>2</sup> Refiro-me ao exemplar de “Poesias”, de 1940, com anotações feitas para Francisco de Assis Barbosa. O exemplar encontra-se disponível na biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa.

<sup>3</sup> Ver: ASSMAN, Aleida. “Canon and Archive”. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Orgs.). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011, p. 97-108.

<sup>4</sup> Ver: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=536>. Data de acesso: 13 mar. 2015.

somando-se à massa inerte de textos que jazem à espera de novos leitores e interpretações, demarcando assim um *passado que passou*.

O Bandeira do cânone e o Bandeira do arquivo. O Bandeira do *Trianon* e o da Casa de Rui Barbosa. Dois Bandeiras, dois mecanismos de recordação (um ativo, outro passivo) e, também, duas formas de se aproximar da literatura<sup>5</sup>: se a estratégia do cânone “descontextualiza a obra para transformá-la em objeto de devoção”, contrapõe-se a ela a tática do arquivo, que “coloca o texto de volta em seu contexto histórico, lendo-o junto a outros textos de sua época”<sup>6</sup>. Embora sejam Bandeiras distintos, isso não quer dizer que são de todo apartados, já que é em torno da tensão entre estes dois Bandeiras que traçaremos nosso percurso por entre algumas tendências críticas e historiográficas presentes nas análises dedicadas a Manuel Bandeira e sua obra, marcando nossos objetivos e as nossas diferenças. Neste roteiro de pesquisa, seguiremos a cada passo do caminho rumo a um ponto definido: o das criações e recriações do espaço de Pasárgada ao longo do tempo.

### **A caminho de Pasárgada.**

Começamos pelo ano de 1930. É publicada, à custa do autor, a primeira edição do livro de poemas *Libertinagem*, de Manuel Bandeira. Compilação de poemas já publicados e de outros inéditos, o livro consolidaria o aprendizado de um estilo humilde<sup>7</sup>, uma procura por uma linguagem sem rédeas, que fosse capaz de dizer “desde as coisas mais simples e menos intencionais”<sup>8</sup> até “a paixão dos suicidas que se matam sem explicação”<sup>9</sup>, mantendo a naturalidade da fala e potencializando o sentido pela contenção das palavras, efeito produzido através do reaproveitamento de formas e procedimentos criativos, oriundos tanto da poesia de vanguarda como da tradição literária. Para aprendê-lo, teve a própria vida como escola: nascido em 1886 como filho de uma tradicional família pernambucana em franca decadência, os Sousa Bandeira, Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho deixa o Recife em 1890 para retornar em 1892, vivendo até 1896 o período que chamou de “formação de sua mitologia”<sup>10</sup>, interrompido por uma nova mudança para o Rio de Janeiro. Após cursar o ginásio no prestigiado “Ginásio Nacional” (hoje Colégio Pedro II), parte para São Paulo em 1903 com

<sup>5</sup> Ver a comparação feita por Aleida Assman entre as obras de Stephen Greenblatt e Harold Bloom sobre Shakespeare em ASSMAN, *op. cit.*, 2011, p. 102

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>7</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-27.

<sup>8</sup> Ver “O último poema”, também do livro “*Libertinagem*” (1930)

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954, p. 12-13.

vistas a carreira de arquiteto (influência do pai) até descobrir-se tísico, em 1904. Obrigado a viver em um estado de semi-invalidez, passa a escrever versos para combater o ócio forçado. Embarca para a Europa e interna-se no sanatório de Clavadel, na Suíça, em 1913. Com a chegada da “Grande Guerra” em 1914, retorna ao Brasil. De 1916 a 1920, tem de aprender a conviver com a morte que, além de assombrá-lo por conta da tísica, leva embora sua mãe, sua irmã e seu pai. Durante este período, publica dois livros “penumbristas”: *A Cinza das Horas*, em 1917; e *Carnaval*, em 1919. O primeiro livro causa certa controvérsia, com alguns elogios e reprimendas, e o segundo é recebido com críticas severas pelos examinadores, mas também com grande entusiasmo por certa geração de paulistas que clamava por uma renovação nas artes. Em 1920, embora parcialmente curado da tuberculose, Bandeira passa a conviver também com a pobreza, mudando-se para um “velho casarão quase em ruína” na Rua do Curvelo, no bairro de Santa Teresa. No ano de 1922, apesar de não participar da Semana de Arte Moderna, tem seu poema “Os Sapos” lido no evento e em 1924 publica o livro *O Ritmo Dissoluto*, junto à coletânea *Poesias*, livro considerado de transição para a poesia de vanguarda, mas curiosamente publicado pela Revista de Língua Portuguesa, ligada à Academia Brasileira de Letras. Reunião de poemas escritos entre 1922 e 1930, *Libertinagem* seria o livro de cristalização da poesia de Bandeira, no qual o poeta teria encontrado o caminho que seguiria em todo o restante de sua obra – conciliar a modernidade literária à tradição, sem prejuízos de uma ou de outra.

Dentre tantos eventos, chama a atenção que, durante os anos em que veio a escrever os poemas de *Libertinagem*, Manuel Bandeira teve contato com as mais diversas propostas de renovação artística e poética que então surgiam no Brasil dos anos 1920, então em pleno processo de modernização e de adoção de relações sociais de uma sociedade capitalista e urbano-industrial: de um lado, manteria uma extensa correspondência com Mário de Andrade, um dos militantes mais ardorosos da luta contra o “passadismo” e um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922; de outro, estabeleceria uma amizade sólida com Gilberto Freyre, então um jovem articulista do *Diário de Pernambuco* e o maior idealizador do Movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife, destinado a recuperar os fragmentos vivos de um passado que sentia morrer; e, por fim, se tornaria um “quase irmão” de Ribeiro Couto, poeta e amigo para toda a vida, além de farejador de novidades literárias do estrangeiro e membro da “roda dos irmãozinhos” nas horas de boemia na Lapa, formada por Jaime Ovalle, Dante Milano, Germana Almeida, Geraldo Barroso do Amaral (“Dodô”) e Sérgio Buarque de Holanda, sem falar nos convidados ocasionais. Três fontes de amizade e camaradagem, é verdade, mas principalmente de discussão literária e renovação artística que

marcariam, cada uma à sua maneira, sua presença nos poemas de *Libertinagem*.

Em meio às composições reunidas neste livro tão crucial na trajetória de Bandeira, encontraremos o poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, um de seus trabalhos mais famosos. Neste momento em que escrever é também um remédio para os males da decadência, seja ela física ou social<sup>11</sup>, Bandeira diz ter se aproveitado de uma centelha de poesia dada por uma remota lembrança de leitura sobre a Pasárgada de Ciro, Rei dos persas, e cria um espaço poético para evadir-se de uma vida assombrada pela doença e pela morte, indo embora rumo a uma terra imaginária para lá desfrutar de uma vida sadia (e um tanto desregrada). O reino criado em “Vou-me embora pra Pasárgada” não deixaria de acompanhá-lo daí em diante, tornando-se uma espécie de “síntese” de sua vida e de sua obra: não por acaso, seu livro de memórias, publicado em 1954, leva o título de *Itinerário de Pasárgada*<sup>12</sup>, como se sua trajetória enquanto poeta tivesse como norte este jardim de delícias, este terreno da imaginação onde tudo era possível, ao menos para os amigos do rei.

Sendo assim, levantamos as seguintes questões: sob que contingências históricas, sociais e culturais surge o espaço de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira, esta imagem que até hoje nos acompanha? O que tornou um espaço como esse possível para Manuel Bandeira e que mudanças ele sofreu ao longo da vida do poeta? Como a criação deste espaço poético está relacionada a estas frentes de renovação com as quais Bandeira entra em contato durante os anos 1920? De que maneira este espaço viria a resumir a trajetória poética e biográfica de Manuel Bandeira, a ponto de nomear o seu próprio relato autobiográfico? Para respondê-las, tomaremos como balizas temporais para nossa investigação o período que se estende entre os anos de 1917 e 1954, que compreendem o ano de publicação de *A Cinza Das Horas* – o primeiro livro de poemas de Manuel Bandeira – até o lançamento de seu livro de memórias, o *Itinerário de Pasárgada*. Além disso, em termos espaciais, a pesquisa limita-se ao Brasil, mais especificamente a algum lugar entre o Recife que o poeta sonhou e o Rio de Janeiro onde o poeta viveu a maior parte de sua vida. Mas não é nosso intuito tratar estas demarcações com rigidez, pois acreditamos, como fez Otto Friedrich, que “a história de uma cultura não se desenvolve linearmente”<sup>13</sup> – nem no tempo, nem no espaço.

---

<sup>11</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Escrita como remédio: erudição, doença e masculinidade no Nordeste do começo do século XX. In: \_\_\_\_\_. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008, p. 482-493

<sup>12</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954.

<sup>13</sup> FRIEDRICH, Otto. *Olympia*: Paris no tempo dos impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 13

## Por que Pasárgada?

Embora comentários acerca do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” pareçam incontornáveis a qualquer ensaio crítico sobre a obra de Bandeira, poucas abordagens procuram fazer do espaço de Pasárgada o seu objeto. Neste sentido, merece destaque a obra de Beatriz Berrini, *Utopia, utopias*<sup>14</sup>, que tenta situar Pasárgada em meio às utopias que a cultura ocidental teria criado desde a Atlântida de Platão, passando pelo Éden recriado por Isidoro de Sevilha, pelo Eldorado de Colombo e de Vespúcio, pela Utopia de Hobbes e por tantos outros espaços nascidos da imaginação humana. O trabalho de Berrini tem o mérito de esforçar-se para situar a Canção do Exílio de Gonçalves Dias e a Pasárgada de Manuel Bandeira em meio a uma longa tradição de produção de utopias no Ocidente; entretanto, Berrini equaciona a Canção do Exílio e Pasárgada em uma mesma trajetória: “[...] no nível mais profundo, um e outro poema enraízam-se no imaginário que *desde sempre inconscientemente* povoou a mente do homem ocidental; pelo menos é possível neles identificar a vontade de reconquistar um paraíso perdido, ou de chegar a uma terra outra, futura, onde o indivíduo poderá ser mais feliz do que é [...]”<sup>15</sup>. Nossa intenção aqui diverge de Berrini, na medida em que nosso intuito não é demarcar a continuidade de Pasárgada em relação a outras ditas utopias que habitariam o imaginário ocidental, mas demarcar sua especificidade e sua singularidade; é vê-la como um acontecimento em meio a outros acontecimentos, com sucessivas reelaborações, feitas em momentos históricos determinados e sob circunstâncias específicas.

Então, “Por que Pasárgada”, afinal de contas? Primeiramente, porque entendemos que o surgimento desta imagem é uma questão que não foi suficientemente explorada pela fortuna crítica disponível sobre a poesia de Bandeira, a qual remete com frequência a um mesmo “mito de origem”: o de um poeta que, assombrado pela morte e pela doença, cria um território imaginário para onde pode fugir quando nada mais lhe restar, onde todos os prazeres interditos lhe serão permitidos. Os procedimentos criativos e os recursos poéticos utilizados no poema são frequentemente deixados de lado, de modo que, na maioria das vezes, a única história de Pasárgada que chega até nós é aquela que foi contada pelo seu autor. Neste sentido, nosso intuito neste trabalho é justamente o oposto: atentar para as condições históricas e sociais que possibilitaram o surgimento deste espaço poético, para as questões e tensões enfrentadas por Bandeira em meio ao Brasil dos anos 1920 e para as frentes de renovação

<sup>14</sup> BERRINI, Beatriz. *Utopia, utopias*: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira. São Paulo: EDUC, 1997.

<sup>15</sup> BERRINI, *op. cit.*, p 20-21, grifo nosso.

artística com as quais dialogava neste momento. Isto não quer dizer, entretanto, que se deva simplesmente desprezar estes ditos de Manuel Bandeira acerca de seu poema; pelo contrário, nossa segunda preocupação neste trabalho é a de prestar uma atenção renovada, observar as afirmações do poeta acerca desta imagem por outro viés: em vez de assumi-la como a única verdade possível acerca do poema, o que queremos aqui é compreender quando e como este “mito de origem” tantas vezes repetido seria produzido, em que circunstâncias e que imagem de autor ele acaba por veicular. Assim, acreditamos que *ver o Bandeira do cânone pelo seu arquivo*, ou seja, ver como Bandeira constrói para si uma imagem de poeta ao longo da vida, um lugar que não é dado desde sempre a um indivíduo que teria nascido com o “germe” da poesia, mas que é construído em determinado momento e que vem a ser assumido pelo autor, pode tornar possível perceber uma série de outros “Bandeiras” ainda por conhecer.

Desta maneira, entendemos que estas duas diretrizes de pesquisa podem nos oferecer um novo ponto de vista sobre o espaço de Pasárgada e sobre a poesia de Manuel Bandeira de forma geral, seja por mostrar que a aparição desse país sem tempo e sem lugar no mapa é, na verdade, um evento circunscrito no tempo e no espaço; seja por indicar que este “mito de origem” tantas vezes repetido acerca do poema é também uma parte da história desta imagem, parte de uma trajetória de apropriações e reapropriações realizada por seu autor e por outros autores, que acaba por ser elidida pela repetição acrítica deste mito. Para atingir este fim, nosso primeiro objetivo é o de analisar as condições históricas que possibilitaram a emergência do espaço de Pasárgada, atentando para os dilemas enfrentados pelo poeta durante o Brasil dos anos 1920, as frentes de renovação e as diretrizes poéticas com as quais entraria em contato em sua trajetória e a aquisição dos procedimentos criativos que viria a utilizar na criação do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” ao longo de sua trajetória.

Neste sentido, este objetivo maior será dividido em três objetivos pontuais: o primeiro é o de investigar a trajetória de Manuel Bandeira, de seu nascimento no Recife até o adoecimento, atentando para algumas das questões que perpassaram sua formação enquanto indivíduo e enquanto poeta, como o declínio do regime patriarcal e escravocrata no Brasil do início do século XX e a decadência de sua família, que nele se encontrava assentada; sua mudança para o Rio de Janeiro e sua formação no Colégio Pedro II (hoje Ginásio Nacional), onde debateria literatura e questões de língua portuguesa com colegas e professores; e, enfim, trataremos de sua experiência com a arquitetura, a ser transformada por Bandeira em um procedimento poético anos mais tarde. Segundamente, iremos tratar do adoecimento de Bandeira e da incorporação do imaginário romântico da tísica em seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, marcada pela figura do “poeta trágico”, bem como da primeira tentativa de

combate-lo – mesmo que sem sucesso – em *Carnaval*, seu segundo livro de poemas. E, terceiramente, abordaremos a mudança do poeta para o Morro do Curvelo, onde estabeleceria contato com cenas artísticas e literárias diversas durante os anos 1920, das quais extrairia muitos dos recursos utilizados em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” e que enfim permitiriam a criação do poema.

O segundo objetivo, mais específico, é de examinar as elaborações posteriores do espaço de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira e, eventualmente, em ensaios críticos e homenagens de outros autores, em uma tentativa de compreender como a imagem do autor acabaria por ser atrelada a este espaço poético por ele criado. Se Pasárgada frequentemente é vista pelo seu “mito de origem”, como afirmamos anteriormente, o que queremos é olhá-la de um outro ponto de vista: o de uma imagem que é transformada e redesenhada ao longo do tempo, pelo próprio autor e por outros autores. Bandeira nem sempre foi conhecido como “o poeta de Pasárgada” ou o “Rei de Pasárgada”, epítetos que acabaria por assumir a ponto de nomear seu livro de memórias de *Itinerário de Pasárgada*, procurando fazer desta imagem o eixo de ligação de sua vida e de sua obra. Desta maneira, esta ligação entre Manuel Bandeira e o espaço de Pasárgada, frequentemente naturalizada e reduzida a seu mito de origem, apresenta uma história a qual nos propomos a investigar.

### **Manuel Bandeira entre a história e a crítica**

Nasce então outra pergunta: como se portar diante da obra de um dos escritores mais lidos e comentados da literatura brasileira? Para que possamos nos inserir em meio a uma obra há tanto tempo discutida, lida e relida sob os mais diferentes enfoques, nos limitaremos, aqui, a tratar das abordagens historiográficas sobre a vida e a obra de Bandeira e a algumas de suas vertentes críticas mais recentes. Desde 1947, quando figurou pela primeira vez na *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria Carpeaux, Bandeira não cessou de aparecer nos mais diversos compêndios de História da Literatura, seja ela brasileira ou universal, que vêm surgindo entre nós desde então, feitas por críticos literários ou, algumas vezes, por diletantes da área. Em sua maioria, as abordagens canônicas da literatura brasileira oferecidas por essas grandes narrativas da crítica literária parecem girar em torno de um mesmo esquema, já desgastado pela repetição: um quadro formado de antecedentes históricos e de influências artísticas para o modernismo literário brasileiro; uma breve determinação das características gerais do movimento; e, por fim, a nomeação de um panteão de autores, a que

se segue o esboço de um breve perfil biográfico e de uma valoração sumária de suas obras<sup>16</sup>. Com frequência, Manuel Bandeira geralmente é situado no interior do “modernismo” brasileiro por estas análises, sendo ressaltado o seu papel de “padrinho” ou de “São João Batista” deste movimento, com pouco espaço para a manifestação de suas divergências ou singularidades em relação a este coletivo de escritores, ou mesmo para a exploração de particularidades dos procedimentos criativos que o poeta viria a empregar em sua obra.

Mas e os historiadores, o que temos feito ao abordar a obra de Bandeira? A maioria das páginas que dedicamos ao poeta aborda sua obra apenas de passagem. É o caso, por exemplo, do breve “Panorama no morro dos tísicos”<sup>17</sup> traçado por Nicolau Sevcenko em seu ensaio sobre a modernidade paulista dos anos 20 do século passado, *Orfeu Extático na Metrópole*. Ao ligar Bandeira ao frenesi modernizador que se instaurava no Brasil neste período, Sevcenko acaba por reduzir a obra de Bandeira a ser uma resposta a um contexto de modernização e elide aspectos centrais à criação literária, como o diálogo com a tradição e as particularidades de seus procedimentos criativos: por exemplo, o livro *Carnaval* de Bandeira acaba por ser enquadrado como uma captação sutil e aguçada da “onda de engajamento que engolfava a população das cidades”<sup>18</sup>, deixando de parecer com o Verlaine de *Fêtes Galantes* e da lírica romântica de Schumann – autores com quem dialoga nesta obra – para se assemelhar às mascaradas de James Ensor ou aos dançarinos de Picasso. Tratam-se de generalizações compreensíveis em uma obra de espectro amplo como esta, mas que muitas vezes podem resultar em equívocos de interpretação, ou ainda, em uma perda significativa da especificidade da obra abordada, de seu processo de criação e dos recursos empregados para tal.

A pesquisa de Ângela Porto<sup>19</sup> sobre a vivência de Bandeira com a tísica, uma das investigações que se dedica ao estudo da relação entre a vida do poeta e a sua obra, parece enveredar pelo mesmo caminho de Sevcenko: no afã de ligar Bandeira à vida social através de sua relação com a tísica, o texto literário é tomado aqui como uma fonte de acesso direto à

---

<sup>16</sup> Embora comportem nuances e se diferenciem umas das outras até certo ponto, trata-se de uma tendência facilmente encontrada nestas grandes sínteses. Ver, por exemplo: CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo: história e antologia*. São Paulo: Difel, 1979; BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2007; NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

<sup>17</sup> SEVCENKO, Nicolau. “Panorama no morro dos tísicos”. In: \_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 257-276

<sup>18</sup> Ibid., p. 260

<sup>19</sup> PORTO, Ângela. ‘A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico’. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, VI (3): nov. 1999- fev. 2000, p. 523-550. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702000000400003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000400003). Acesso em: 07 nov. 2015

experiência da doença, um receptáculo da sociedade que via na tuberculose uma condição de quase-invalidez. Esta análise estabelece uma relação direta entre a obra literária e a experiência de doente, de forma que a tuberculose se reflete na poesia de Bandeira e a criação literária é reduzida a um reflexo de sua vida: a dimensão simbólica da doença e as convenções literárias pelas quais ela se manifesta na poesia de Bandeira desaparecem. Assim, Bandeira é reduzido à imagem do “poeta tísico”, mas não se questiona como o poeta constrói esta figura de autor para si mesmo ao longo de sua obra.

Já a abordagem da presença do Recife na poesia de Manuel Bandeira feita por Raimundo Arrais em *A Capital da Saudade*<sup>20</sup> se mostra uma exceção. Ao investigar a apropriação do Recife presente na obra de quatro escritores recifenses – Antonio Austragésilo, Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira e Gilberto Freyre –, Arrais extrai do próprio texto os recursos poéticos empregados no poema, atentando para a negação da tradição de representações do Recife realizada por Bandeira ao abordar as imagens prévias que o poeta visava afastar em seus poemas (a Veneza Americana de Gonçalves Dias, o Recife da história local e da cultura bacharelesca); e, principalmente, ao ligar as discussões estabelecidas por Gilberto Freyre ao poema de Manuel Bandeira ao abordar a infância patriarcal que ambos visavam recuperar em seus escritos sobre a cidade. Mas a exceção, aqui, parece confirmar a regra: nas poucas vezes em que visitamos a obra de Manuel Bandeira, tendemos a deixar de lado a criação para priorizar certo “pano de fundo”; nas poucas visadas que dedicamos a Manuel Bandeira, quase sempre prevalece um olhar panorâmico.

Ver na arte o que nela há de sociedade ou vice-versa são posturas visíveis nas narrativas historiográficas feitas sobre Manuel Bandeira por historiadores, em que a obra é suprimida para fazer sobressair uma sociedade que preexistiria ao texto; já na abordagem feita por certo ramo da crítica literária, a relação é invertida, mas a divisão texto/pano de fundo continua. Então, perguntamos: é preciso se resignar a escolher um dos lados da moeda, se quisermos analisar a obra de Bandeira (ou de qualquer outro autor)? É possível escrever uma história que não pretenda ser apenas um *pano de fundo* descolado do texto literário, ou que não veja no texto uma relação linear que vai da sociedade à arte, como fazem vários historiadores e críticos ao abordar a obra de Bandeira? Diante desta problemática, uma proposta curiosa: em seu ensaio sobre a encarnação na pintura, Georges Didi-Huberman observa que “o pano advém fora da semelhança”, na medida em que ele não é um acontecimento “explicável” porque é profundidade e redobra, é uma tessitura feita nas

---

<sup>20</sup> ARRAIS, Raimundo. *A Capital da Saudade: desconstrução e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006.

entranhas da imagem. O “efeito de pano” é o que acontece quando pele e plano, quando o que vemos e o que nos olha, se encontram na tela – o pano não representa a pintura, mas a *apresenta*<sup>21</sup>. Talvez pudéssemos dizer o mesmo sobre a dicotomia texto-contexto: na mesma medida em que o pano de fundo não “precede” aos sintomas da imagem, em que ele só existe *com* a imagem na medida em que ele a apresenta para aqueles que a observam (e que por ela são observados), o contexto não “precede” ao texto porque ele existe *com* o texto e é dos textos que ele deve ser desentranhado *junto* a outros textos.

Neste sentido, há obras que vêm contribuindo para ver a trajetória de Bandeira por outros ângulos, renovando os meios e as possibilidades de análise da obra desse poeta como um todo. Neste sentido, há que se destacar o trabalho de Júlio Castañon Guimarães, envolvido há décadas com a preparação de edições críticas de textos ainda inéditos do nomeado “poeta de Pasárgada”. Embora seus textos analíticos sobre a obra de Bandeira sejam esparsos em sua maioria, eles não podem ser tidos como menos importantes, se o que temos em mente é uma releitura da obra de Bandeira que possibilite ver a obra como um processo, em vez de algo dado e naturalizado. Dentre suas obras sobre Bandeira, além da edição crítica de *A Cinza das Horas, Carnaval e O Ritmo Dissoluto* (elaborada em conjunto com Rachel T. Valença)<sup>22</sup> destacamos seu breve artigo “Manuel Bandeira: Aprendizagem Modernista”<sup>23</sup>, de 1986, uma das primeiras aplicações da crítica genética à obra de Bandeira, na qual o autor visa compreender o processo de aquisição do “verso livre” pelo poeta ao longo dos anos.

Entre as obras dedicadas a renovar a compreensão da poética bandeiriana, o breve ensaio “O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira”, de Davi Arrigucci Júnior<sup>24</sup>, por exemplo, representa uma verdadeira virada em relação à crítica tradicional ao esboçar uma abordagem para a poesia de Bandeira para a qual convergissem fatores históricos, sociais e literários na formação de seu “estilo humilde”. O ensaio serviria como um embrião para *Humildade, Paixão e Morte*, talvez a obra crítica de maior fôlego dedicada à poesia de Bandeira desde sua publicação em 1990, na qual o autor procede a uma leitura da poesia de Bandeira junto a outras artes modernas (a pintura de Cézanne, a música de Debussy), à tradição literária ocidental, ao modernismo paulista ou mesmo à Lapa Boêmia do Rio de Janeiro dos anos 20, além de abordar com demora a ruptura com o passado tradicional e o mundo da infância do

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012, p. 61.

<sup>22</sup> BANDEIRA, Manuel. *A Cinza das Horas, Carnaval e O Ritmo Dissoluto*. Edição crítica com organização e notas de Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

<sup>23</sup> GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Manuel Bandeira: Aprendizagem Modernista”. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã*: edição crítica. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, 1998, p. 697-705.

<sup>24</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi, *op. cit.*, 1987.

poeta<sup>25</sup>. Desta forma, *Humildade, Paixão e Morte* retira Manuel Bandeira da maior parte dos lugares-comuns anteriormente construídos pela crítica, abrindo novos caminhos para a abordagem de sua obra.

Seguindo as sendas abertas por Davi Arrigucci Júnior e Julio Castañon Guimarães, Eduardo Coelho em sua tese *Arqueologia da Composição: Manuel Bandeira*<sup>26</sup>, de 2009, adotando a crítica genética como ferramenta de análise, investe na direção contrária de dados esquematismos didáticos a que Bandeira e sua obra frequentemente são submetidos ao revisitar correspondências, crônicas e manuscritos em busca de rastros dos processos criativos da poesia bandeiriana. De fato, *Arqueologia da Composição* coloca em questão vários pontos consagrados pela fortuna crítica do poeta pernambucano ao submeter sua obra a uma análise genética, questionando muitos dos lugares-comuns estabelecidos pela crítica ao longo dos anos: desta forma, Coelho nos mostra um Bandeira em uma relação dúbia com a geração de 22, menos colaborativa do que as Histórias da Literatura Brasileira frequentemente supõem; aponta para os estudos e as apropriações de procedimentos poéticos de autores como Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars e Mário de Andrade; e, principalmente, coloca seus leitores diante de um Bandeira “elástico”, capaz de ir do lírico ao antilírico sem complicações, rompendo assim com a pecha de “passadista” que durante tanto tempo foi atribuída ao poeta. Ao longo desta dissertação, é inegável a nossa dívida em relação a esse trabalho, seja pela revisão minuciosa que realiza, nos colocando diante da complexidade do projeto poético bandeiriano, seja pela valiosa abordagem que oferece ao abordar a poesia de Bandeira mediante a aplicação de princípios da crítica genética, que procuramos retomar neste trabalho.

Contudo, mesmo sendo a obra de Bandeira uma das obras mais comentadas de toda a literatura brasileira, sua fortuna crítica ainda demonstra carências em alguns quesitos. As abordagens mais tradicionais sobre a obra de Bandeira costumam aproximá-la do modernismo paulista, seguindo um roteiro que discutimos há pouco, mas dão pouca atenção às ligações deste com outros escritores do “Norte”, como Gilberto Freyre e José Lins do Rêgo. Sobre este assunto, alguns caminhos de investigação foram abertos por trabalhos como *Modernismo e Regionalismo*, de Neroaldo Azevedo<sup>27</sup>, o exame das correspondências entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira feita por Silvana Dias<sup>28</sup> e a obra *A Capital da Saudade*, de Raimundo

<sup>25</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>26</sup> COELHO, Eduardo dos Santos. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. 219 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, 2009.

<sup>27</sup> AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

<sup>28</sup> DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel*

Arrais<sup>29</sup>. Embora sejam distintos os seus objetos e pressupostos teórico-metodológicos, é notório que todas elas apontam para o surgimento de uma nova forma de se perceber o tempo e o espaço nas elites decadentes do Norte no início do século XX, momento em que “as propostas em torno da revalorização da tradição, pelo apreço e defesa dos valores regionais, são marcadas por uma visão conservadora, tendo no passado o seu ponto de referência, como ideal perdido a ser recuperado”<sup>30</sup>. Esta forma saudosista de relacionar-se com o tempo que Bandeira viria a compartilhar com escritores como Gilberto Freyre, destinada a conservar as referências de um mundo infantil que a modernidade parecia apagar, não pode ser desconsiderada na criação do espaço de Pasárgada, como veremos ao longo desta dissertação.

No mais, cabe destacar aqui outros trabalhos publicados recentemente, os quais oferecem novas perspectivas para a obra de Manuel Bandeira e o espaço poético engendrado no poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada”. Embora partilhem preocupações e pontos em comum com este estudo, acreditamos que tais trabalhos traçam caminhos para Pasárgada e para a poesia bandeiriana distintos daquele que esboçamos aqui. Exemplo disso é o texto de Elvia Bezerra sobre *A Trinca do Curvelo*<sup>31</sup>, de 1995, no qual a autora se coloca em busca do cotidiano de três intelectuais – Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira – neste espaço de Santa Tereza, tomando o cotidiano no Morro do Curvelo dos anos 1920 como uma fonte privilegiada de amizade com intelectuais e, principalmente, de estímulos criativos dos quais se serve o poeta durante este período e mesmo depois. Apesar de nossa abordagem do cotidiano de Bandeira no Morro do Curvelo se aproximar do ensaio desta autora nesse respeito (um olhar de que consideramos tributários, em certo sentido), nossos caminhos divergem quanto a sua finalidade e também quanto à forma de abordagem, uma vez que em nossa abordagem dos anos de Bandeira no Curvelo procuramos não só constatar a presença do Curvelo na obra do poeta, como também visamos apontar as formas com que Bandeira daria um novo sentido ao seu cotidiano neste período, atentando para o desenvolvimento e a apropriação de procedimentos criativos que viriam a ser utilizados na criação do espaço de Pasárgada. Neste sentido, cabe destacar ainda que embora sejamos tributários do trabalho de Elvia Bezerra em sua investigação da relação entre Manuel Bandeira e o Morro do Curvelo, ele se limita a repetir certo “mito de criação” do poema criado pelo autor em um dado momento de sua vida, algo de que procuramos analisar criticamente neste trabalho.

---

Bandeira. 591 fls. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, USP – São Paulo, 5 de março de 2008.

<sup>29</sup> ARRAIS, *op. cit.*, 2006.

<sup>30</sup> AZEVEDO, *op. cit.*, 1984, p. 159-160.

<sup>31</sup> BEZERRA, Elvia. *A Trinca do Curvelo*: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

Igualmente, o espaço de Pasárgada também recebeu novas investigações nos últimos anos que não poderíamos deixar de mencionar aqui, de modo a demarcar os pontos em comum e as diferenças de abordagem. Em sua dissertação de mestrado *Entre Pasárgada e Suméria*<sup>32</sup>, Thiago Pininga aponta, por exemplo, para a presença do motivo do *Locus Amoenus* [“lugar ameno”] no poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” – algo que também realizamos aqui – como parte de uma análise comparativa sobre a presença deste *topos* nas literaturas antiga e moderna. Entretanto, por mais que possam ser encontradas algumas similaridades entre uma análise e outra – notadamente a preocupação com a gênese do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” e sua inserção em meio às premissas do modernismo brasileiro e seu diálogo com o poema “*L’invitation au Voyage*”, de Charles Baudelaire –, suas considerações acerca deste tema na poesia de Bandeira obedecem a um tratamento distinto daquele estabelecido em nosso trabalho: aqui, nossa ênfase incide sobre o surgimento do poema em relação com as premissas de renovação artística e poética no Brasil do início do século XX, ampliando o leque de análise para além do movimento modernista brasileiro, apontando para o cenário boêmio do Rio de Janeiro dos anos 1920 e o contato de Bandeira com o regionalismo tradicionalista idealizado por Gilberto Freyre neste mesmo momento. Além disso, em nossa abordagem das relações um tanto dúbias entre Bandeira e o modernismo brasileiro, enfatizamos aqui a tentativa de Bandeira de renovar certos “lugares-comuns sentimentais” da tradição poética ocidental em meio a um diálogo com o projeto literário e artístico de Mário de Andrade durante a “segunda fase” (segundo a classificação de Eduardo Jardim de Moraes) deste movimento.

Já o artigo *Ambivalências em Pasárgada*<sup>33</sup>, de Wilson José Flores, guarda uma afinidade ainda maior com este trabalho, seja ao destacar o imaginário do patriarcalismo presente neste poema e mesmo na própria vida de Bandeira, seja nas relações estabelecidas entre “Vou-me Embora pra Pasárgada” e “*L’invitation au Voyage*”. Apesar do enfoque similar sobre estes tópicos, que incluem o “saudosismo” de Manuel Bandeira sobre o regime patriarcal e escravista que acreditava ter vivido na infância (fator que o diferencia largamente, por exemplo, do poema de Baudelaire), esperamos que o leitor encontre aqui uma análise mais demorada deste tema que consideramos central à poesia de Bandeira, presente até

---

<sup>32</sup> PININGA, Thiago José Costa. *Entre Pasárgada e Suméria: Fronteiras da lírica em Manuel Bandeira e Fernando Monteiro*. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Comparada, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15375>>. Acesso em: 22 out. 2016.

<sup>33</sup> FLORES, José Wilson. “Ambivalências em Pasárgada: ‘Vou-me Embora Pra Pasárgada’ à luz de ‘*L’invitation au Voyage*’, de Baudelaire”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *Manuel Bandeira em Pasárgada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 253-263

mesmo nos poemas de seus primeiros livros. Neste sentido esperamos contribuir para esta discussão ao apontar as vias pelas quais Bandeira entra em contato e se apropria deste imaginário patriarcal, como a tentativa de descobrir no passado do indivíduo – notadamente na infância – o núcleo de sua subjetividade, presente em diversos intelectuais brasileiros e estrangeiros deste momento; a presença do *topos* da casa paterna desfeita em sua obra, que parece ter encontrado tanto na obra de Joaquim Nabuco como naquela de seu tio, Sousa Bandeira; e, enfim, o contato de Bandeira com o saudosismo freyreano, cuja idealização do passado parece ter oferecido ao poeta o substrato de “Vou-me Embora Pra Pasárgada” e de tantos outros poemas.

### **As formas de ver e de chegar**

Como veremos Pasárgada ao longo de nosso percurso? Nosso ponto de partida, aqui, é o de que imagem e linguagem não necessariamente representam um mundo que as precede, mas o apresentam<sup>34</sup>, pois que é delas que devemos extrair o contexto: a história não deve se mostrar como uma anterioridade ou um conjunto de fatores “externos” à obra, e sim como aquilo que permite sua criação e que a própria obra carrega consigo, como cicatrizes na pele; ela não é anterioridade, e sim, a possibilidade que deve ser extraída de uma leitura atenta da obra *junto* a outros textos sem os quais ela não existiria – algo que já evidenciamos com a metáfora do pano de fundo.

Desta forma, este será o princípio de nossa abordagem da literatura: acreditamos ser preciso resistir a uma tendência perigosa presente nas análises feitas por historiadores quando tomam a literatura como fonte, mais especificamente aquela que coloca a literatura no domínio do verdadeiro e do falso e que procura vê-la como “espelho do real”, ou que contrapõe a obra literária como “simulação lúdica” frente a uma veracidade do saber das ciências: nas palavras de Anheim e Lilti, “não se trata de opor a ficção e a história em torno da representação, da realidade empírica dos fatos passados, mas antes de mostrar como a literatura permite pensar a historicidade da experiência humana”<sup>35</sup>. E para isso, torna-se preciso reconhecer que a criação literária envolve uma produção de discursos e imagens com regras próprias, que estão sempre sujeitas à mudança, ora se aproximando e se afastando de outros gêneros de produção discursiva em um jogo de distância que tem a sua própria

<sup>34</sup> Sobre a questão “representação/apresentação”, ver: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>35</sup> ANHEIM, Étienne; LILTI, Antoine. *Savoirs de la littérature. Annales: histoire, sciences sociales*, Paris, n. 2, 2010, p.253-260.

história<sup>36</sup>. Em suma, mais do que dividir as fontes entre artefatos literários e não-literários, ou de discutir a relação entre o “literário” e uma pretensa realidade “externa”, interessa-nos falar apenas de *textos* e das relações que estes estabelecem entre si.

Para isso, a princípio, conceberemos o espaço de Pasárgada como uma *imagem verbal*: acreditamos que tanto a linguagem verbal como a linguagem visual possuem capacidade de fazer ver, de criar *visualidades*<sup>37</sup>. E como toda e qualquer imagem, o espaço de Pasárgada “resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela”<sup>38</sup>, movimentos que “a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela”, que nos obrigam a pensá-la como “um movimento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura”<sup>39</sup>. A história de uma imagem, como pensou Didi-Huberman, é também a história de um investimento de desejo, ou ainda, de diferentes investimentos que a alteram e a transfiguram em diferentes momentos, em diferentes circunstâncias, e que nela sobrevivem: é deles que trataremos aqui. Além disso, é preciso atentar também para a forma com que estas imagens sobrevivem a si mesmas: como elas recebem novos investimentos? Em que circunstâncias? Como elas mudam a forma como entendemos esta imagem e dão a ela uma vida nova? Se quisermos compreender por que a imagem de Pasárgada possui força, esses “outros” de Pasárgada não podem ser deixados de lado – será preciso tratar dos duplos que as imagens carregam consigo e das quais não se dissociam. Duplos que também são acontecimentos e também fazem parte da história de Pasárgada.

No mais, uma palavra acerca do diálogo com a crítica genética: aqui, ele se mostra salutar para explorar novos caminhos de análise da poesia bandeiriana. Júlio Castañon Guimarães<sup>40</sup> aponta que, na poesia do início do século XX, há um caminho que nem sempre vai do manuscrito (privado) ao édito (público) - no caso de Manuel Bandeira, o periódico não funciona apenas como veículo de divulgação de um texto, mas como desenvolvimento de uma etapa textual precedente a publicação em livro. Faz-se preciso atentar para como uma forma transforma-se em outra, como o manuscrito ou o datiloscrito se converte em obra editada e a

<sup>36</sup> A respeito do *status* do literário e de suas mudanças, ver: GREENBLATT, Stephen. What is the history of literature? *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 23, n. 3 (primavera/1997), Front Lines/Border Posts, P. 460-481

<sup>37</sup> A este respeito, ver: MITCHELL, W. T. J. “El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake”. In: \_\_\_\_\_. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009, p. 103-136

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 34-35

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> GUIMARÃES, Júlio Castañon. Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade: o poema do periódico ao livro. *Ipotesi*, Juiz de Fora n. 6, 2000, p. 1-12 Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB\\_JulioCastanonGuimaraes\\_Poema\\_periodico\\_livro.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB_JulioCastanonGuimaraes_Poema_periodico_livro.pdf). Data de acesso: 27 nov. 2015

como estas etapas podem, por vezes, se sobrepor; trata-se de abordar o caminho que se percorre até a obra publicada e vê-la como um processo em vez de algo acabado, cuidados que podem trazer à tona indícios importantes sobre o processo criativo de um determinado autor, na medida em que a crítica genética procura ver a própria obra como *processo*<sup>41</sup>, reencenando outras possibilidades descartadas pelo autor e chamando a atenção para as sucessivas manipulações que a obra sofre ao longo do tempo.

### **A estrutura do texto**

Assim, nossa dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, *A Casa Desfeita*, abordamos algumas experiências sociais e individuais de Manuel Bandeira anteriores ao adoecimento, as quais mais tarde estariam envolvidas com a criação do espaço poético nomeado de Pasárgada. Neste sentido, tratamos de sua formação no Colégio Pedro II (à época, “Ginásio Nacional”) e do conhecimento sobre a tradição literária que viria a adquirir nesta instituição; de seu treinamento para a arquitetura, posteriormente transformado em um procedimento poético; e, sobretudo, do declínio da família Sousa Bandeira e do desaparecimento do regime patriarcal e escravocrata em que esta se assentara durante as décadas finais do século XIX e o início do século XX no Brasil, questão que seria retomada por Manuel Bandeira durante a década de 1920 e que está diretamente ligada à criação do espaço de Pasárgada.

No segundo capítulo, *O Impulso Tuberculoso*, tratamos da relação entre criação poética e doença em Manuel Bandeira em dois momentos: primeiramente, analisamos a incorporação do imaginário romântico da tísica na poesia de Bandeira em seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, publicado em 1917 e marcado pela presença de lugares-comuns relativos a este imaginário, como a experiência da “consunção” (presente já no título do livro) e a ligação entre doença e melancolia presente na imagem do “poeta maldito”, a partir da qual Bandeira parece moldar a sua própria figura de autor ao longo deste livro. Além disso, abordamos também o livro *Carnaval*, de 1919, marcado pela primeira tentativa de negação deste imaginário, bem como pela adoção da ironia e de um “estilo baixo” até então pouco visto nos poemas de Bandeira, procedimentos futuramente retomados em *Libertinagem*.

Já no terceiro capítulo, *O Refúgio Imaginado*, investigamos como o poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” surge em meio ao contato de Manuel Bandeira com as três frentes de

---

<sup>41</sup> A este respeito, ver: SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

renovação que mencionamos há pouco: primeiramente, tratamos da imersão de Manuel Bandeira na vida diária do Morro do Curvelo e na cena boêmia carioca dos anos 1920, acompanhada por amigos como Ribeiro Couto e Jaime Ovalle, que levariam o poeta a dar um novo sentido para o cotidiano em sua poesia e a extrair do dia-a-dia muitas das imagens e recursos que empregaria em seus poemas, chegando a extrair da memória da boemia carioca, produzida neste período, alguns dos prazeres que viria a inserir no espaço de Pasárgada. Em segundo lugar, abordamos a relação estabelecida entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, com quem Bandeira compartilharia o ímpeto pela modernização de lugares-comuns da tradição literária por meio das diretrizes criativas da poesia de vanguarda, levando à criação de novas expressões para a melancolia que podem ser encontradas em meio aos versos de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”. Em um terceiro momento, por sua vez, observamos mais de perto a ligação entre Manuel Bandeira e Gilberto Freyre, consolidada durante esta mesma década, motivada pelo desaparecimento de referências individuais e coletivas de um tempo infantil idealizado, que ressurgiria em poemas como “Evocação do Recife”, “Profundamente” e “Vou-me Embora Pra Pasárgada”. Ao final do capítulo, enfim, ponderamos acerca do projeto de livro que daria origem a *Libertinagem* e dos novos sentidos que seriam atribuídos à “vida que poderia ter sido e não foi” por Bandeira neste livro, realizando uma síntese dos procedimentos criativos levantados ao longo desta parte da dissertação.

Por fim, em *O Poeta de Pasárgada*, quarto e último capítulo desta dissertação, indagamos sobre as associações entre o espaço de Pasárgada e as trajetórias biográfica e poética de Manuel Bandeira, feitas pelo poeta e por outros autores a partir do lançamento de *Libertinagem*, em 1930. Inicialmente, tratamos das primeiras ligações entre Pasárgada e a imagem de Manuel Bandeira, realizadas em homenagens e ensaios críticos como *De Menino Doente a Rei de Pasárgada*, de Ribeiro Couto, e *Manuel Bandeira*, de Adolfo Casais Monteiro. Em seguida, analisamos como o poeta retomaria estas ligações durante a década de 1940, acabando por fabricar um “mito de origem” para o espaço de Pasárgada o qual, curiosamente, seria transformado em um “mito de origem” para o próprio autor. No último tópico, ainda, abordamos como Bandeira faz uso da imagem de Pasárgada como uma espécie de metonímia de sua vida e de sua obra em sua autobiografia, *Itinerário de Pasárgada*, publicada pela primeira vez de forma seriada no *Jornal de Letras* entre os anos de 1951 e 1952.

## CAPÍTULO 1

### *A Casa Desfeita*

#### 1.1 As “Ruínas da Aristocracia Rural”

“Sou bem-nascido. Menino, / Fui, como os demais, feliz”. Assim começa o poema “Epígrafe”, que abre o primeiro livro de poemas de Manuel Bandeira, *A Cinza das Horas*, de 1917. Um começo que ecoa não só os anos de felicidade anteriores à tísica e à pobreza, mas que aponta para uma infância de berço nobre, vivida entre algumas das famílias mais tradicionais do Recife imperial. O interesse pelas raízes familiares, aliás, parece ter sido uma preocupação de outros familiares do poeta, próximos e distantes: em 1857, Antônio Herculano de Sousa Bandeira – o avô que Bandeira nunca conheceu – inicia uma pesquisa genealógica interrompida apenas pelo seu falecimento, em 1884. Os rascunhos dessa genealogia teriam se perdido se seus dados não tivessem sido copiados por Manuel Bandeira em 1907, durante os momentos de ócio forçado pela tuberculose. Quase trinta anos mais tarde, em 1934, a tarefa de Antônio Herculano seria retomada por Nelita (Helena Bandeira de Carvalho, prima do poeta), com acréscimos de filhos e netos das gerações mais recentes que Herculano não viveu para ver.

Embora não fossem distinguidos com títulos nobiliárquicos, Sousa Bandeira e Costa Ribeiro eram sobrenomes marcados pela tradição. Antônio Herculano de Sousa Bandeira e Antônio José da Costa Ribeiro, os avôs paterno e materno de Manuel Bandeira, a acreditar no relato de Nelita, viviam condições de vida ‘semelhantes’:

Embora ele [Manuel Bandeira] os tenha escrito [os poemas “Evocação do Recife” e “Profundamente”] lembrando-se da casa do avô materno, Costa Ribeiro, 'faz de conta' que se referia à do avô paterno, Antônio Herculano (que ele não conheceu), pois ficava pertinho, na mesma rua da União e as duas famílias levavam o mesmo gênero de vida<sup>42</sup>.

Um mesmo “estilo de vida” marcado, inclusive, pela atuação no mundo da política: ambos foram juristas e deputados do Segundo Império pelo mesmo Partido Liberal, embora em legislaturas distintas (seu avô paterno na 12<sup>a</sup>, seu avô materno na 17<sup>a</sup>). Nas

---

<sup>42</sup> MB 356, p. 40.

biografias de Manuel Bandeira, Costa Ribeiro figura como o avô materno a que conheceu já idoso, o dono da casa da rua da União que o poeta acreditou um dia ser “impregnada de eternidade”, o centro do mundo de sua infância onde habitavam seres mitológicos como Rosa, Totônio Rodrigues e a preta Tomásia. O nome de Antônio José da Costa Ribeiro se tornou conhecido durante o Segundo Império, no entanto, por motivos um tanto diferentes. Como Antônio Herculano, Costa Ribeiro foi advogado e político; foi também maçom e católico e assim pretendeu conservar-se, o que lhe acarretou problemas durante as tensões entre o episcopado e o poder secular que culminaram na chamada Questão Religiosa<sup>43</sup>. Costa Ribeiro era integrante de uma “velha guarda” de maçons católicos<sup>44</sup> – entre os quais se encontravam o Imperador e todo o seu conselho de Estado – que ignoravam solenemente as toadas antimaçônicas das bulas papais, reforçadas com a difusão e a aceitação do ultramontanismo entre o alto clero do Vaticano. Segundo estes católicos regalistas tradicionais, o “bom maçom” era plenamente compatível com o catolicismo, ou pelo menos, com o “velho catolicismo” de Ignaz von Doellinger e de tantos outros, o que não era o caso do “neocatolicismo” adotado pelo Vaticano na segunda metade do século XIX.

Para o azar de Costa Ribeiro, o recém-ordenado bispo de Olinda não pensava assim. Defensor fervoroso das doutrinas ultramontanas, Dom Vital estava disposto a agir ao pé da letra da ortodoxia católica em sua diocese, o que significava, dentre outras coisas, uma ação de rigor implacável contra os católicos-maçons: era preciso escolher entre a maçonaria ou a Igreja, sem meios termos. Assim, Dom Vital, em ofício destinado ao Vigário da Freguesia de Santo Antônio datado de 28 de Dezembro de 1872, coloca sua primeira medida oficial nos seguintes termos:

Constando-nos que o Sr. Dr. Antônio José da Costa Ribeiro, notoriamente conhecido por maçom, é membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento dessa Matriz, e pesando sobre os iniciados na Maçonaria pena de excomunhão maior lançada por diferentes Papas, mandamos que Va Revma, sem perda de tempo, dirija-se ao Juiz daquela Irmandade e ordene-lhe em nosso nome que exorte caridosa e instantaneamente o dito irmão a abjurar essa seita condenada pela Igreja. Se por infelicidade este não quiser retratar-se, seja imediatamente expulso do grêmio da Irmandade; porquanto de tais instituições são excluídos os excomungados. Da mesma sorte se proceda com todo e qualquer maçom, porventura membro de qualquer Irmandade existente na Freguesia de V. Revma.<sup>45</sup>

Costa Ribeiro, conhecido entre clérigos e não-clérigos por ser maçom, foi o bode

<sup>43</sup>BARBOSA, Francisco de Assis. “Milagre de uma vida”. In: \_\_\_\_\_. *Manuel Bandeira: 100 anos de poesia*. Recife: Pool Editorial, 1988, p. 25.

<sup>44</sup>Ver: BARROS, Roque S. M.. 'A questão religiosa'. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1985 tomo II, vol. 4, pp. 338-65.

<sup>45</sup>Apud. BARROS, *op. cit.*, p. 340.

expiatório das medidas restauradoras de Dom Vital, feitas em nome da Sé romana. À ameaça de Dom Vital, seguiram-se réplicas negativas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que se recusou a expulsar seus membros maçons mesmo diante de um ultimato; como resultado, toda a Irmandade foi desligada da Igreja, pelo menos na parte religiosa, enquanto os maçons que dela faziam parte não se desligassem de uma ou de outra instituição.

O desfecho da história é bem conhecido: a Irmandade recorre da decisão apelando para as instâncias civis, que anulam a decisão de Dom Vital com base no fato de que as Bulas e Encíclicas posteriores a 1765 não haviam sido placitadas pelo governo imperial. O Conselho de Estado de D. Pedro II, composto majoritariamente por maçons católicos desconfiados dos rumos tomados pela Igreja, acusam D. Vital não apenas de exagero nas sanções impostas, mas também de ameaça às instituições. O bispo replica e resiste às determinações do Conselho, não levanta o interdito e apresenta as determinações do Papa Pio IX em seu favor. Para o governo imperial, o que era um foco de rebelião se transformara em ameaça de conflito, sendo preciso resolver a questão o quanto antes, e, para dar fim ao problema, o Barão de Penedo é apontado pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, Visconde de Caravelas, para ir com urgência a Roma tratar da questão diretamente com o Pontífice. Não havendo acordo possível, Dom Vital é denunciado, julgado e sentenciado a quatro anos de trabalhos forçados em um julgamento em que se recusou a falar. A condenação seria transformada pouco depois em prisão comum, e enfim, em anistia concedida pelo Imperador a 17 de Setembro de 1875 – a intransigência do imperador em manter o regalismo já havia ficado patente, e era isso o que interessava. Com a anistia, no entanto, a promessa feita pelo Papa de suspender as interdições é executada, e Antônio José da Costa Ribeiro voltaria a gozar de seus plenos direitos civis e religiosos junto a tantos outros excomungados neste episódio. Impulsionado pelo destaque que ganhou com a questão religiosa, Costa Ribeiro elegeu-se deputado para a 17ª legislatura, de 1878 a 1881, tendo participado das discussões sobre a Reforma Constitucional que desembocou na Lei Saraiva, a qual ratificou as eleições diretas<sup>46</sup>. É difícil imaginar o impacto da excomunhão sobre Costa Ribeiro e sua indignação frente às medidas de Dom Vital, mas, a julgar pelo fato de ter proibido “qualquer comentário em sua casa, recomendando aos filhos que não tocassem no assunto mesmo depois de sua morte”<sup>47</sup>, como contou o próprio Manuel Bandeira, a interdição temporária não deve ter significado pouca coisa para seu avô materno.

Dos Sousa Bandeira, sabemos um pouco mais. Segundo a genealogia de Antônio Herculano, os sobrenomes justapostos resultam da união de duas famílias da nobreza

---

<sup>46</sup>BARBOSA, *op. cit.*, p. 25

<sup>47</sup>BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Vol 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, p. XLI

portuguesa, os Souza e os Bandeira, ocorrida entre os séculos XVII e XVIII com o casamento de Domingos Fernandes de Souza, proprietário das terras do Forno da Cal, “em que existira outrora o primeiro ou um dos primeiros engenhos de açúcar desta província [de Pernambuco] com o nome de “Engenho Velho”<sup>48</sup>, e Dona Maria Diniz Bandeira. Como manda o figurino patriarcal, a maior parte dos filhos do casal foram ou senhores de engenho, ou bacharéis em direito, ou padres; além disso, novas terras vêm se somar às posses de alguns dos Sousa Bandeira no início do século XIX por meio de outros matrimônios com membros da família Carneiro da Cunha, também composta por grandes proprietários de Pernambuco: era o início dos *Carneiro de Sousa Bandeira*. Mas nem só de propriedades vive o orgulho da família. Seja na genealogia elaborada por Antônio Herculano e Nelita Bandeira, seja no perfil do pai e da aristocracia rural nortista decadente traçados por João Carneiro de Sousa Bandeira, filho de Antônio Herculano, veremos que a participação dos Sousa Bandeira em eventos da história local e nacional é um lugar-comum que todos procuram enfatizar: Nelita ressalta a participação dos Sousa Bandeira nas “duas revoluções ensaiadas em 1770 e 1817”<sup>49</sup>; do pai, João Carneiro diz que “era um prazer ouvi-lo evocar as suas recordações e falar-nos da Revolução Praieira de 1848, ou da situação liberal de 1886”<sup>50</sup>, e há mais: se Antônio Herculano ressalta que um Bandeira (o Padre Domingos Fernandes de Sousa Bandeira) estava entre os “homens bons” que assinaram o termo da aclamação de D. Pedro I e a Constituição do Império, quase um século depois dele, Nelita faz questão de colocar que outro Bandeira (o pai de Nelita, Raymundo) assinara o termo de constituição da República em 1891.

É de se perguntar o que motivou Manuel Bandeira a recopiar a genealogia escrita por seu avô e, assim, manter viva a busca pelos seus antepassados. Mas, antes, talvez seja preciso compreender o que motivou o próprio Antônio Herculano a se interessar por escrever uma genealogia da família. No perfil biográfico a ele dedicado por seu filho, João Carneiro de Sousa Bandeira, consta que Antônio Herculano fora professor de matemática e de filosofia no Colégio das Artes e, posteriormente, catedrático na Escola de Direito do Recife, “tendo sido condiscípulo ou professor de todos os que se formaram no Recife durante quarenta anos [...]”<sup>51</sup>. Além de ter sido o carrasco de Castro Alves – chegou a reprová-lo em geometria – foi também deputado pelo Partido Liberal na décima segunda legislatura, de 1863 a 1866. De 1874 a 1884, assumiu a diretoria da Biblioteca Provincial, onde terminou seus dias. Ao que tudo indica, porém, não foi um grande proprietário de terras ou senhor de engenho, mas

---

<sup>48</sup>MB 356, p. 2

<sup>49</sup>MB 356, p. 13

<sup>50</sup>MB 356, p. 46

<sup>51</sup>BANDEIRA, Sousa. *Evocações e outros escritos*. Rio de Janeiro: Castilho, 1920.

apenas mais um dos membros de uma elite imperial decadente a serem “alocados” no funcionalismo público do Segundo Império<sup>52</sup>.

Embora Herculano tenha afirmado que sua busca pelos ancestrais começou “não com o fim de investigar e transmitir aos meus filhos foros de nobreza [...] mas somente para conhecer e marcar as relações de parentesco que nos ligam à geração atual dos parentes”<sup>53</sup>, João Carneiro diz que seu pai “orgulhava-se de contar entre os seus avoengos, homens que sofreram pela independência da pátria, e imaginava com prazer que lhe corriam na veia algumas gotas do sangue que animara um dos mais finos intelectuais de Portugal”<sup>54</sup>, o que levanta dúvidas sobre o “descompromisso” da investigação de seu pai<sup>55</sup>. Possivelmente, Antônio Herculano foi motivado a vasculhar os arquivos das igrejas pernambucanas por uma questão identitária – no Império Brasileiro, a ascendência era um elemento de distinção e de adequação do indivíduo à sociedade. Saber sua genealogia é também uma forma de se ver como parte de uma aristocracia que se considerava destinada a governar o país, colocando-o nos trilhos da civilização; é partilhar um conjunto de códigos e valores comuns a uma elite dirigente, a que Ilmar Rohloff de Mattos chamou de “sentimento aristocrático”.<sup>56</sup> Tratava-se, portanto, de conhecer o seu lugar e o de sua família na construção da nação que a ele e a tantos outros “homens de bem” competia gerir. Assim, não surpreende que João Carneiro tenha descrito o pai como um espírito altamente patriótico e preocupado com as coisas do Brasil”<sup>57</sup>, e que Manuel Bandeira tenha testemunhado a seu biógrafo, Francisco de Assis Barbosa, que o avô “lamentava os que iam mesclando pelo casamento a pureza das raízes familiares”<sup>58</sup>.

Em vida, Antônio Herculano publicou apenas um livro intitulado *Reforma eleitoral: eleição directa*<sup>59</sup>, em cuja introdução advogava fervorosamente pela implantação das eleições diretas censitárias no Império Brasileiro<sup>60</sup>. No entanto, sua proximidade com as letras e com a

---

<sup>52</sup> Sobre a reciclagem da açucarcocracia pernambucana no funcionalismo público, ver: MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte Agrário e o Império: 1871-1889*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 181.

<sup>53</sup> MB 356, p. 1.

<sup>54</sup> Trata-se de José Maria de Souza Botelho, detentor do título de Morgado de Matheus. Além de suas atuações diplomáticas no conflito entre Portugal e a França napoleônica, foi também tradutor e editor. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1920, p. 51.

<sup>55</sup> Compartilho aqui de uma suspeição de Francisco de Assis Barbosa, para quem a genealogia de Antonio Herculano é um tanto menos despropositada do que assume o seu autor. Ver: BARBOSA, *op. cit.* p. 16.

<sup>56</sup> Ver: MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial*. São Paulo: HUIITEC, 2004.

<sup>57</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1920 p. 47.

<sup>58</sup> BARBOSA, *op. cit.*, 1988, p. 16

<sup>59</sup> SARMENTO, José Joaquim Moraes; BANDEIRA, Antonio Herculano. *Reforma eleitoral: eleição directa*. Recife: Typographia Universal, 1862. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/220530>. Data de acesso: 01/05/2015.

<sup>60</sup> BARBOSA, *op. cit.*, 1988, p. 16.

biblioteca se faz sentir diretamente na trajetória de seus quatro filhos: o mais velho, Antônio Herculano Filho, foi Procurador da Coroa, tendo falecido aos 36 anos em 1890, apenas um ano após a Proclamação da República. O segundo filho, Raimundo, foi um ginecologista e professor famoso, deputado por Pernambuco na Primeira República e também poeta ocasional, sendo um dos principais interlocutores de Manuel Bandeira durante seus anos de juventude. Já Manoel, o terceiro filho, formou-se engenheiro, mas nunca abandonaria as letras e chegaria até mesmo a escrever uma *História dos Reis de França*<sup>61</sup> em dois volumes manuscritos que o filho mais novo guardaria como recordação do pai; no entanto, seria lembrado nos relatos autobiográficos do filho pelo seu vasto conhecimento de poesia e literatura, pelas “brincadeiras” e “bailados líricos” que fazia como divertimento (reaproveitados por Bandeira em muitos de seus poemas) e, principalmente, pelo incentivo à criação poética que daria a Manuel Bandeira após o seu adocimento. Por seu turno, João Carneiro, o filho mais novo, foi aluno de Tobias Barreto na Escola de Direito do Recife e, depois de formado, foi advogado, professor de Direito da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, além de diplomata, crítico ferrenho do novo regime e de quase tudo quanto fosse moderno. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1905, sucedendo Martins Júnior na cadeira de número 13.

O sobrenome prestigioso, porém, não garantiria vida fácil a nenhum dos filhos de Antônio Herculano. À diferença de tantos de seus antepassados, nenhum deles era proprietário de terras ou senhor de escravos – trata-se de uma nova geração de Sousas Bandeiras, composta inteiramente por profissionais liberais. Em carta de 12 de agosto de 1881, Manoel Bandeira, o pai do poeta, engenheiro recém-formado, pede ao Dr. Costa Ribeiro a mão de Dona Santinha em casamento, mas não sem relatar algumas das dificuldades pelas quais havia passado:

há já alguns anos que sua filha mais velha inspira-me o mais vivo interesse e termine-ia já muito tempo declarado ao Dr. se m'o tivessem permitido as circunstancias; mas muito moço ainda e lançado de novo em mais uma carreira [...] temia de ser mal recebido, pois eu mesmo não me julgava em condições de contrair um compromisso desta natureza<sup>62</sup>.

Manoel trabalhava como Engenheiro da Comissão de Prolongamento da Estrada de Ferro em Pernambuco – seu primeiro emprego de que temos notícia – já havia três anos, e estava começando a consolidar uma respeitável carreira: “Hoje porém que vejo em parte vencidas as primeiras dificuldades e que uma posição um pouquinho melhor permite-me uma

<sup>61</sup>Os manuscritos estão disponíveis na Coleção Manuel Bandeira, da Academia Brasileira de Letras.

<sup>62</sup>MB 136, s/p.

vida relativamente mais fácil, animo-me a vir pedir o consentimento para oferecer a ela meu nome e meu futuro”, conclui. Em 1884, Antônio Herculano falece e a casa da Rua da União não resiste à morte do patriarca – “eis como, apenas saído da adolescência, vi dispersar-se a velha casa da Rua da União, seguindo cada um de nós o destino que lhe estava traçado na vida!”, lembra, com pesar, João Carneiro em uma de suas evocações<sup>63</sup>. Das propriedades do Forno da Cal até o fim da morada na Rua da União, portanto, desenha-se um processo de progressivo desenraizamento da grande propriedade em que os filhos homens da família, antes senhores de engenho, padres ou bacharéis em direito, terão agora formações técnicas para atuar em profissões liberais, notadamente entremeadas com a formação bacharelesca e humanística proporcionada por Antônio Herculano: dois de seus quatro filhos atuarão como advogados ou procuradores na Corte; dos outros dois, um será engenheiro-arquiteto e o outro, médico. Todos eles haveriam de abandonar o sobrado do pai e rumar para o Rio de Janeiro para tentar a sorte nas profissões em que se treinaram – uma decadência que não se daria sem choques com a Capital Federal e seus novos valores burgueses.

Tão interessante quanto a busca genealógica empreendida por Antônio Herculano, no entanto, é a defesa ardorosa que João Carneiro faz do inquérito de seu pai quase seis décadas depois de Herculano ter começado sua peregrinação pelos arquivos paroquiais pernambucanos. O perfil de Antônio Herculano foi escrito por João Carneiro durante a década de 1910, quando já vivia seus últimos anos, justamente na mesma década que viu a publicação de *A Cinza das Horas*, o primeiro livro de seu sobrinho, Manuel Bandeira. Ao falar da curiosidade genealógica do pai, João Carneiro aproveita para atacar o hábito de uma nova e odiosa classe em ascensão no Brasil:

Está hoje muito em moda entre nós, hoje que não há mais distinções honoríficas, procurar foros de fidalguia reais ou imaginários entre remotos ascendentes de além-mar. A cada passo surgem duques, príncipes e mais títulos ousados, que se vêm acrescentados aos nomes burgueses até agora usados por pacatos cidadãos. Alguns procuram até mesmo a famílias reais, cujos descendentes ocupam ainda hoje tronos europeus. Esta caça aos brasões constitui um curioso desporto. Na sua fúria heráldica os conquistadores de fidalguia não olham ridículos e nem despesas. Investem furiosamente contra os vagos ancestrais que lhe foram tronco e passando sobre eles a pátina mágica dos tempos armam-se cavaleiros, redouram os seus brasões com dinheiro ganho burguesemente no comércio ou na indústria, e sem receio de que se lhes esgarcem os pergaminhos nas aspas da bastardia, só descansam quando atingem o desejado momento de entregarem ao gravador a encomenda dos cartões com o título e o escudo, aberto em arruela ou besantes sobre goles ou sinopla<sup>64</sup>.

O ranço antiburguês de João Carneiro, que vemos no excerto citado, todavia, não é um

<sup>63</sup>BANDEIRA, *op. cit.*, 1920, p. 108.

<sup>64</sup>Ibid., p. 49-50.

ponto isolado no novo esboço social que parece ganhar contornos cada vez mais claros no Brasil do início do século XX. As mesmas elites imperiais que outrora se sentiam pertencentes à “boa sociedade” do “Tempo Saquarema” (termo de Ilmar Rohloff de Mattos) assistiram impassíveis a um momento de sucessivas crises políticas (1889, 1891, 1893, 1897, 1904) em que os “exílios”, as “deportações” e as “degolas” de antigos medalhões do Império e dos líderes republicanos mais inflamados caminhavam passo a passo com a ascensão dos “arrivistas” que saíram triunfantes da experiência especulativa do Encilhamento: os cargos mais importantes não tardaram a passar para as mãos dessa burguesia argentária ascendente<sup>65</sup>, representantes de novos tempos que logo ditariam um novo modelo de prestígio social. Nele, o nome e o sangue passariam a valer muito pouco diante do *chic* e do *smart*, os sobrenomes tradicionais já não asseguravam mais nenhum direito ou privilégio aos seus detentores e tampouco determinavam o lugar do indivíduo em uma sociedade de oscilações tão vertiginosas quanto aquelas do capital comercial e industrial.

“Meu Pai” é um dos artigos que figuram na autobiografia inconclusa de João Carneiro, mais conhecido nos meios acadêmicos e nas rodas literárias da Rua do Ouvidor justamente pelos mesmos sobrenomes tradicionais que perdiam força neste novo Brasil: Sousa Bandeira. *Evocações e outros escritos* (1920) é uma obra póstuma, dividida em duas partes: a primeira, *Evocações*, é uma compilação de textos memorialísticos feitos nos moldes de outra autobiografia famosa por seu tom elegíaco ao falar do antigo regime patriarcal e escravocrata e por sua inegável saudade do engenho – *Minha Formação*<sup>66</sup>, de Joaquim Nabuco. Assim como Nabuco, João Carneiro também era filho de um magistrado de grande prestígio do Império e lança um olhar saudoso sobre os tempos e as figuras que já se foram. Tal qual Nabuco, João Carneiro começara a publicar capítulos esparsos de sua obra em periódicos culturais de renome e planejou fazer uma obra que contasse sua vida das primeiras lembranças até os tempos mais recentes, passando pelos deslumbres e desgostos na política, nas letras e, enfim, na vida. Assim como Nabuco, João Carneiro também dedicou suas memórias a seus filhos, deixando que suas palavras servissem de exemplo. À diferença de Nabuco, porém, João Carneiro não viveu o suficiente para concluir seu livro de memórias, tendo deixado apenas o plano do livro *Evocações* e alguns de seus capítulos dispersos<sup>67</sup> para serem reunidos postumamente.

<sup>65</sup>Ver: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>66</sup> NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br>. Acesso em: 28/06/2014

<sup>67</sup>E mesmo incompletos, a crer em Mario de Alencar. Ver: ALENCAR, Mario. “Introdução” e “Souza Bandeira”. In: BANDEIRA, *op. cit.*, 1920, p. 9-37.

Assim, é da louvação dos engenhos de *Minha Formação* que João Carneiro retira a inspiração para criar a sua própria ode à vida na grande propriedade. Um dos capítulos de *Evocações*, não por acaso, é destinado aos engenhos de Pernambuco, cujo primeiro parágrafo é ele todo uma citação de *Minha Formação*: “A nós, do norte do Brasil, criados em engenhos de cana, diz Joaquim Nabuco ‘o aroma que rescende das grandes caldeiras de mel nos embriaga toda a vida com a atmosfera da infância’”<sup>68</sup>. Daí em diante, seguem as analogias entre o “espetáculo do canavial”, cujas cenas ainda estariam à espera “de um Virgílio que as descreva em versos imortais”, com o de um “trigal maduro balouçando ao vento” da Europa – o único que conhece de comparável, além de uma descrição lírica do processo de moagem da cana. As festas dos engenhos de açúcar, por sua vez, seriam “perfeitamente idênticas às alegres vindimas das zonas vinhateiras da Europa”. No entanto, as comparações não cessam aí, pois ainda no capítulo sobre os engenhos, João Carneiro faz a seguinte comparação: “A grande casa da vivenda, verdadeira mansão feudal, domina o agrupamento de edifícios, tendo ao lado o engenho, adiante a casa de purgar e depois o casarão da senzala, o “grande pombal negro” como lhe chamou Joaquim Nabuco”<sup>69</sup>.

Destacamos aqui dois pontos centrais: o primeiro é a comparação entre a casa-grande e o feudo; o segundo, a citação de Nabuco. Ambos apontam para um só lugar: o modelo de narrativa do engenho pernambucano em João Carneiro é claramente extraído da obra de Joaquim Nabuco, seja ao falar de uma vida “farta e doce” no seio do engenho, seja ao dizer que “os senhores eram, em geral, humanos com seus escravos”, e mesmo na contraposição entre a escravidão no Norte e no Sul: “a impressão que guardei é a de que a detestável instituição da escravidão não tinha em Pernambuco o caráter cruel sob que era pintada nas fazendas do Sul”<sup>70</sup>. Ademais, o engenho e suas cercanias também são espaços cercados de lendas, que ressoam seja nas cantigas populares a servir de “agradável fundo de cena à vida rural” e a contrastar com “o aspecto degradante e repulsivo da odiosa instituição servil”<sup>71</sup>; seja em contos como o da árvore a nascer de uma “capela em ruínas”, no lugar onde outrora um padre que rezava a missa de Natal teria sido assassinado a tiros de bacamarte; dentre outras fábulas da “tradição pernambucana” e de seu “folk-lore”<sup>72</sup>. É importante observar que João Carneiro faz referência a um campo de estudos que emergia no Brasil do começo do século XX, cuja principal preocupação se dava com as novas distinções de comportamentos, valores

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 67

<sup>69</sup> Ibid., p. 70

<sup>70</sup> Ibid., p. 71

<sup>71</sup> Ibid., p. 72

<sup>72</sup> Ibid., p. 73

e estilos de vida de uma nova sociedade marcada por uma crescente complexificação de seus estratos, que deixava a rigidez de uma sociedade escravocrata para tornar-se uma sociedade de classes<sup>73</sup>, marcadas por relações e valores burgueses típicos de uma sociedade urbano-industrial.

No início de “Massangana”, Joaquim Nabuco assim descreve o engenho onde passou sua infância:

[...] os oito primeiros anos da minha vida foram assim, em certo sentido, os de minha formação instintiva, ou moral, definitiva...passei esse período inicial, tão remoto e tão presente, em um engenho de Pernambuco, minha província natal. A terra era uma das mais vastas e pitorescas da zona do Cabo...nunca se me retira da vista esse pano de fundo da minha primeira existência...A população do pequeno domínio, inteiramente fechado a qualquer ingerência de fora, como todos os outros feudos da escravidão [...]<sup>74</sup>

Em Nabuco, Massangana é um engenho que, à diferença das lavouras de café do Sul, não tem relações marcadas pelo utilitarismo capitalista, que faria do escravo apenas um “instrumento de colheita”, Massangana seria a encarnação dos engenhos do Norte, onde as relações escravocratas estabelecem “uma longa hereditariedade de relações fixas entre o senhor e os escravos” que teriam feito “de um e outros uma espécie de tribo patriarcal isolada do mundo”<sup>75</sup>. Em estudo recente sobre a representação visual de Massangana em Nabuco, Diego Fernandes nota que “o engenho se apresenta visualmente como uma propriedade alargada, autônoma, uma espécie de reino feudal”<sup>76</sup>, argumentando que o vocabulário medievalesco usado por Nabuco (domínio, feudo) faz ver no engenho um microcosmo que se basta em si mesmo, ligado ao Recife apenas pelo rio Ipojuca, de onde partia o açúcar para sua saída pelo porto; *domínio* onde os escravos se distribuía pelas senzalas, os rendeiros moravam de favor nas casas de barro e, no centro do cantão de escravos, estava a morada do senhor – de engenho, dos escravos, das terras – a olhar para as moedas, tendo por trás uma capela que se elevava no alto da colina. Um “feudo da escravidão”.

Mas Massangana é também o lugar da família e das memórias de infância, da primeira formação: “meus moldes de idas e de sentimentos datam quase todos dessa época”<sup>77</sup>, diz o autor. É preciso notar que, no relato de Nabuco, o engenho (ao menos, o engenho do Norte) é também aquilo que Aleida Assman chama de “local das gerações”, o espaço “onde os

<sup>73</sup> A este respeito, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Feira dos Mitos: a fabricação da cultura popular nordestina (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

<sup>74</sup> NABUCO, *op. cit.*, 1900 p. 211.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>76</sup> FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rêgo (1919-1943)*. João Pessoa: Ideia, 2015, p. 176

<sup>77</sup> NABUCO, *op. cit.*, 1900, p. 214

membros de uma mesma família nasceram e morreram, em uma corrente inquebrantável de gerações”, um local que acaba sendo dotado de uma “força vinculativa”<sup>78</sup>. Acerca do local da família em *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, a autora assinala que “Os espíritos dos antepassados não são móveis. A modernização, ao contrário, demanda uma consciência móvel, livre de poderes e forças ligadas a locais fixos. A força vinculativa dos locais carregados de recordações é substituída por um espaço neutro, dimensão livre da disposição humana sobre ele”<sup>79</sup>. Talvez possamos dizer o mesmo sobre o engenho Massangana, na medida que Nabuco faz ver um tipo de local cuja existência não é mais permitida pela modernidade e suas exigências de deslocamento. Uma cena exemplar da perda do engenho que abrigou sua família durante tanto tempo pode ser encontrada ao fim do capítulo:

Em baixo, na planície, brilhavam como outrora as manchas verdes dos grandes canaviais, mas a usina agora fumegava e assobiava com um vapor agudo, anunciando uma vida nova. A almanjarra desaparecera no passado. O trabalho livre tinha tomado o lugar em grande parte do trabalho escravo. O engenho apresentava do lado do “porto” o aspecto de uma colônia; da casa velha não ficara vestígio...<sup>80</sup>

A dissolução do engenho em Nabuco parece adotar também outra conotação: a de uma mudança de regimes temporais, particularmente de um regime arcaico, ligado ao local, para um regime moderno, onde o elo que atrela o homem ao meio deve ser rompido. A fixidez do engenho fora suplantada pela Usina, símbolo das relações econômicas e sociais de uma sociedade urbano-industrial que emergia no país; só não o foram as memórias de Nabuco, que fizeram do engenho um espaço da saudade, a ser recordado como símbolo de toda uma ordem que desaparecia<sup>81</sup>.

Por fim, atentemos para outro momento de *Minha Formação*:

Muitas vezes tenho atravessado o oceano, mas si quero lembrar-me dele, tenho sempre diante dos olhos, parada instantaneamente, a primeira vaga que se levantou diante de mim, verde e transparente como um biombo de esmeralda, um dia em que, atravessando por um extenso coqueiral atrás das palhoças dos jangadeiros, me achei á beira da praia e tive a revelação súbita, fulminante, da terra líquida e movente... foi essa onda, fixada na placa mais sensível do meu kodak infantil, que ficou sendo para mim o eterno clichê do mar. Somente por baixo d'ela poderia eu escrever: Thalassa! Thalassa!<sup>82</sup>

Neste trecho, talvez encontraremos a grande ironia disso tudo. Nabuco, “ao deixar

---

<sup>78</sup> ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011, p. 321-322.

<sup>79</sup> Ibid, p. 322.

<sup>80</sup> NABUCO, *op. cit.*, 1900, p. 223-224.

<sup>81</sup> FREIRE, *op. cit.*

<sup>82</sup> NABUCO, *op. cit.*, 1900, p. 214

escapar, de repente, uma ‘Kodak’ ou um ‘Clichê’”, como nota Flora Sussekind<sup>83</sup>, deixa escapar também os traços de um novo horizonte técnico no Brasil “mesmo onde mais se procura resistir a eles ou escondê-los”. Parece ser este o caso destas memórias de infância: Massangana, lugar tragado pela modernidade, já é visto sob o ângulo de uma escrita que se vê – mesmo que apenas em alguns momentos – através de um artefato-símbolo de uma modernidade que parece destinada a enterrar de vez a moeda antiga e o lugar dos antepassados. É o engenho enquadrado pela *Kodak*. Neste sentido, *Minha Formação* é uma obra que institui uma necessidade de lembrar em um momento em que a mudança de regime – do monárquico ao republicano, do escravista ao do trabalho livre – altera profundamente as bases da nação e fazem com que seu passado, presente e futuro entrem em questão<sup>84</sup>. Em Massangana, a “saudade do escravo”, do engenho e da política imperial confessada em *Minha Formação* resume a vontade de recordar uma ordem social que se desfez com a abolição da escravatura e a proclamação da república, assim como a desilusão com os novos rumos da política nacional tomados após a transição de regimes e os novos influxos de modernização.

E ela não vem sozinha: forçado a sair do engenho Moreira em 1865 por conta de uma epidemia de cólera que teria dizimado muitos dos “escravos de estimação” de sua família, outro nortista declara, em entrevista, cinco anos depois da publicação da primeira edição de *Minha Formação*, sentir uma “intensa saudade do engenho” onde crescera, que o teria torturado “por anos inteiros”<sup>85</sup>; declara, aliás, que é no Engenho Moreira que se encontra a origem de seu interesse pelas coisas pátrias e pela poesia popular. Trata-se de ninguém mais, ninguém menos do que Silvio Romero, em depoimento cedido para João do Rio apenas cinco anos depois da publicação da primeira edição de *Minha Formação*. Assim, tanto Romero como Nabuco deram ao engenho a tonalidade de um paraíso perdido e o elevam à categoria de símbolo de uma sociedade patriarcal decadente. A este respeito, Roberto Ventura aponta com precisão que:

Tanto o menino Sílvio do engenho Moreira quanto o jovem Joaquim de Massangana presenciaram a decadência dos engenhos de açúcar do Nordeste (sic) brasileiro, transformação social identificada a experiências pessoais de ruptura com a infância. A perda dos escravos nos engenhos causadas por epidemias, pela venda aos prósperos fazendeiros do Centro-Sul, ou pela própria abolição, se liga ao destino coletivo da camada senhorial, cuja extinção é vivida pelo futuro historiador

---

<sup>83</sup> SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 117.

<sup>84</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Esboços do Social: Trabalho, Estado e Modernização no Brasil do início do século XX. *Revista Porto*, Natal, n. 01, 2011, p. 53-69.

<sup>85</sup> ROMERO, Silvio, apud. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 124.

da literatura Romero e pelo líder abolicionista Nabuco<sup>86</sup>

Entre estes saudosistas do engenho, podemos acrescentar sem receio o nome de João Carneiro de Sousa Bandeira. Já vimos que sua defesa da pesquisa e escrita genealógica realizada pelo seu pai destila ódio à burguesia urbano-industrial que começava a tomar os postos mais altos da sociedade brasileira da *belle époque*; no entanto, as preocupações de João Carneiro parecem ir além da chegada dos novos “arrivistas”. Em artigo sobre o *cake walk*, uma dança americana que começava a tomar conta dos jornais franceses, ele afirma que o movimento de “americanização do mundo” (termo tomado de empréstimo a William Stead) se tornara indiscutível: “a atividade engenhosa e viril do grande povo, a provada excelência de suas instituições, têm produzido no mundo uma revolução tal que as nações as mais ciosas de sua civilização, os portadores dos nomes mais cotados na fidalguia europeia [...] procuram à compita copiar os modos e as ideias dos fascinadores ianques”<sup>87</sup>. João Carneiro parece assistir a uma mudança inevitável em que os esteios do progresso, antes nas mãos do velho mundo, mudavam de dono. E não sem prejuízos: a invasão do *cake walk* nos salões franceses, dança surgida entre os escravos dos latifúndios do Sul, com seus passos exagerados e nada comportados eram a prova de que “a terra dos *trusts*, não contente de exercer uma sólida e incontestável supremacia em matéria financeira e industrial, vai aos poucos alargando os seus domínios, e invade esferas até agora reservadas aos que alimentam o fogo sagrado do gosto e do ideal”<sup>88</sup>. Era o nascer de uma nova era em que “o negócio, reduzindo a vida humana a uma atividade febril de cinematógrafo, faz com que se procure abreviar tudo, desde as palavras cuja pronúncia se encurta para acabar mais depressa, até o estilo, que em todas as línguas estava tomando a forma seca e concisa do telegrama”<sup>89</sup>.

Não surpreende, portanto, que João Carneiro escancare uma visão de declínio não apenas da arte, como de toda a sociedade ocidental em uma nota sobre o desmoronamento do *Campanile* de São Marcos em Veneza, ocorrido ainda no início do século XX, demonstrando uma visão decadentista do homem e da civilização que possivelmente aprendeu na Escola do Recife. Fazendo menção à meditação de Volney<sup>90</sup> sobre as ruínas de Palmira, em que vê o

<sup>86</sup> VENTURA, *op. cit.*, 1991, p. 125.

<sup>87</sup> BANDEIRA, Souza. “O *cake walk*”. In: \_\_\_\_\_. *Paginas literárias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917, p. 99.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1917, p. 100.

<sup>90</sup> Aqui, reporto-me à obra “*Les Ruines, Ou Méditations Sur Les Révolutions Des Empires*”, do Conde de Volney. Escrita em fins do século XVIII, a obra terá ampla recepção ao longo do século XIX e no início do século XX entre escritores e homens de letras brasileiros. Sobre o impacto e a recepção de *Les Ruines*, ver: HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna*. São Paulo:

surgimento e as derrocadas de uma civilização, Bandeira afirma:

Em ruínas está também a sociedade moderna, e, como no tempo de Volney, desponta a aurora de um novo século [...] Mas que surgirá das ruínas do ideal artístico, da sublime comunhão do homem com a beleza do mundo; ruínas produzidas de um lado pela ação inexorável do tempo, do outro pelo predomínio do espírito científico e industrial? Quando a eletricidade, os *trusts*, o automobilismo, a fotografia, o cinematógrafo, os regulamentos e as eleições, tiverem morto no espírito humano todo o ideal, que ficará depois?

Talvez nem as ruínas. Será o caso de dizer com Luciano: *Etiam periere ruinae*<sup>9192</sup>.

Este artigo de João Carneiro parece se enquadrar nos termos do que Francisco Foot Hardman chamou de uma “poética das ruínas” presente na literatura brasileira finissecular: as ruínas das meditações de Volney não ficaram no deserto de Palmira; elas migraram para o cenário brasileiro, seja para os *Sertões* de Euclides da Cunha ou para a paisagem melancólica de uma aristocracia decaída. Este parece ser o caso de João Carneiro. Em “Ruínas da Aristocracia Rural”, outra de suas evocações, as impressões voltam ao relato: “Limito-me apenas a registrar, tão fielmente como m’o permite a memória, as longínquas impressões que em mim produziram os ecos do antigo esplendor”<sup>93</sup>. E logo de saída, o autor já fala nesta classe desaparecida: “Como as ruínas de um majestoso castelo feudal realçam o encanto de uma bela paisagem, assim sobreviviam ainda, ao tempo de minha mocidade, relevando o ambiente bucólico dos engenhos, as relíquias da aristocracia de Pernambuco”<sup>94</sup>. Chama a atenção o fato de João Carneiro falar da aristocracia pernambucana e das figuras que a compunham sob o signo da *ruína* e da *reliquia*, duas imagens que tomam o lugar daquilo que se ausentou, que fazem ver no presente aquilo que só existe sob a forma de memória e que se tornam metáforas para pensar o declínio de uma classe da qual ele se limita a registrar os “ecos distantes do antigo esplendor”, uma vez que “já tem sido muito batido o velho tema da fidalguia pernambucana, e da influência da antiga província no movimento social, econômico e intelectual do Brasil”<sup>95</sup>.

Ao fim do capítulo sobre os engenhos, uma nota de pesar:

Grande parte dos engenhos estará hoje de fogo morto. Os banguês cederam lugar [sic] às caldeiras de vácuo e às turbinas, da mesma forma que o vapor substituiu as rodas d’água e as almanjarras de animais, as quais por sua vez sucederam aos primitivos engenhos movidos à mão. As velhas casas de vivenda estarão em ruínas e substituídas por outras de mais aparência e menos conforto. E não enxameia mais a imensa colmeia negra que fervilhava nos engenhos para produzir com o seu

---

EDUNESP, 2009.

<sup>91</sup> Tradução: “Pereceram também as ruínas”

<sup>92</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1920, p. 117.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

trabalho a fartura geral. Desapareceram as famílias, passaram as instituições, transformaram-se os costumes.<sup>96</sup>

Seja nas evocações do pai, da mãe, de uma Olinda antiga ou das figuras esplêndidas de outrora, João Carneiro também parece ocupar o lugar daquele que já deixou a vida ativa para contemplá-la de longe e escrevê-la, postura semelhante à de um Nabuco desapaixonado pela política em que militou no passado. Assim como Nabuco, ele lamenta o ocaso dos banguês, devorados pelas usinas; as casas-grandes onde outrora se vivia de forma quase bucólica, essas estariam em ruínas. Os negros não mais estavam por lá para produzir a riqueza de seus senhores. Assim como Nabuco, João Carneiro vê no engenho mais do que o lugar onde estão guardadas tenras memórias da infância; ele é o lugar onde famílias como a sua habitaram por gerações a fio, é o símbolo maior de toda uma ordem que desapareceu diante dos seus olhos. Ordem na qual cresceu e viu, ainda jovem, as “Ruínas da Aristocracia Rural”.

E sua relação com o sobrinho Manuel Bandeira, qual era? Nos relatos biográficos sobre Manuel Bandeira (incluindo os autobiográficos), o nome de João Carneiro quase não aparece; no *Itinerário de Pasárgada*, seu nome não é sequer mencionado, e possivelmente passaria despercebido se o sobrinho não o tivesse aludido – mesmo que de passagem – em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

A mim estimulava-me particularmente a lembrança de uma sombra familiar, a de meu tio Sousa Bandeira, inteligência tão fina e discreta, falecido prematuramente quando realizava a melhor parte de sua obra, evocadora da vida do meu querido Recife nos fins do século passado; meu tio que, sentindo talvez o perigo dos preconceitos parnasianos que tanto seduziam a nossa adolescência, me aconselhava na dedicatória de um tratado de versificação: “A meu sobrinho, para que recorde apenas a técnica do verso, porque quanto à essência o melhor é pedir inspiração à sua própria alma.” Conselho que segui sempre e a que devo o que porventura haja de menos mau em meus poemas<sup>97</sup>.

Seria essa apenas uma evocação oportunista de Manuel Bandeira, aproveitando-se da memória do tio acadêmico para angariar apoio entre os membros mais conservadores da casa de Machado de Assis? Não sabemos. O que podemos afirmar é que o poeta foi um leitor assíduo da memória de sua família durante os anos de adoecimento e de perda: é o mesmo Manuel Bandeira que, anos depois da morte do tio, herdará suas preocupações com o universo familiar e social que sentia desaparecer, por exemplo, ao lamentar o seu destino malfadado de menino “bem-nascido” adoentado pela tuberculose em “Epígrafe”, poema de *A Cinza das Horas*. Aceitando ou não os conselhos do tio, o certo é que, mais tarde, Bandeira se juntaria a

<sup>96</sup> Ibid., p. 74-75

<sup>97</sup> BANDEIRA, Manuel. “Discurso de posse do Sr. Manuel Bandeira”. In: VILLAÇA, Alcides. *Discursos de posse*: tomo 3, 1936-1950. Rio de Janeiro: ABL, 2007, p. 603. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Tomo%20III%20-%201936%20a%201950.pdf> Acesso em: 23 jun. 2015.

ele nas saudades deste mundo patriarcal que sentia desaparecer em plena década de 1920, quando evocaria o Recife pré-moderno, centrado na casa do avô, o mesmo símbolo que Sousa Bandeira havia dito disperso e acabado. Na tentativa de aproximar-se deste passado familiar que acreditava estar perdido na infância, Bandeira encontraria uma série de procedimentos poéticos que utilizaria ao longo de toda a sua trajetória poética, sobretudo a partir dos anos 1920: como veremos mais tarde, a convocação das “vozes” deste tempo seria um recurso criativo primordial em sua poesia; pois, é a partir das referências deste tempo perdido que Bandeira extrairia as personagens, os cenários, as brincadeiras e, enfim, as imagens com as quais viria a compor os versos de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, bem como os de “Evocação do Recife”, “Profundamente” e “Infância” dentre tantos outros de sua trajetória poética. Assim, ao criar o espaço de Pasárgada, Bandeira aparenta lidar com questões similares às de seu tio e a de tantos outros intelectuais nortistas deste momento, como a decadência familiar, a morte dos entes queridos e o desaparecimento das referências da infância e do mundo patriarcal em que viveram – para ele, no entanto, a infância, além do tempo dos engenhos e sobrados de pais e avós, passaria a ser vista também como o tempo da saúde, da riqueza e da estabilidade familiar.

De fato, tal como seus outros irmãos, o engenheiro Manoel Bandeira parece ter seguido o seu caminho na vida, em uma profissão que exigia deslocamentos constantes com a família que formaria com Dona Santinha. Durante estes vaivéns, nasceriam o primogênito, Antônio Ribeiro, em 1882; Maria Cândida, a segunda filha, em 1884; e então, “aos vinte de maio de mil oitocentos e oitenta e seis, na Matriz da Boa Vista [...] o Reverendo Vicário João José da Costa Ribeiro batizou solenemente a Manoel, branco, nascido ao nove digo dezenove de abril do mesmo ano, filho legítimo do Engenheiro Manoel Carneiro de Souza Bandeira e Dona Francelina Ribeiro de Souza Bandeira”<sup>98</sup>, dois anos depois da morte do avô paterno e dois anos antes da abolição da escravatura. Mesmo sendo ainda um bebê, o mais novo dos Bandeira não tardaria a acompanhar a itinerância da família, viajando (segundo o relato de Francisco de Assis Barbosa<sup>99</sup>) num caçua apoiado no lombo de um burro enquanto o pai trabalhava no prolongamento da ferrovia Recife-Caruaru.

Pois, Manuel Bandeira nasce em um tempo de plena decadência familiar e de grandes mudanças no cenário político brasileiro: se os Costa Ribeiro, família fortemente vinculada à Igreja, começam a sofrer as consequências da crise do poder Imperial, os Carneiro de Sousa Bandeira – uma das mais poderosas famílias de Pernambuco – parecem conhecer um

---

<sup>98</sup>MB 343, p. 1-2.

<sup>99</sup>BARBOSA, *op. cit.*, 1988, p. 25.

progressivo afastamento do engenho e da fixidez típica de uma sociedade rural, patriarcal e escravocrata brasileira durante o século XIX. Assim, em 1886, o futuro poeta nasce no Recife; em 1890, a família deixa o Recife para ir morar no Rio de Janeiro, Capital Federal, onde o engenheiro Bandeira funda junto com Venceslau de Oliveira Belo, seu amigo, a Companhia Promotora de Melhoramentos, uma empresa destinada à prestação de serviços de engenharia que inclui a manutenção de usinas e engenhos centrais<sup>100</sup>. A situação financeira do país, contudo, não é das melhores, e o engenheiro Manoel sofre com os males da especulação bancária, vendo ir embora o dinheiro que conquistara a duras penas no começo da carreira. Muda-se com sua família para São Paulo, depois Santos, voltando ao Rio e, enfim, ao Recife em 1892, onde o caçula da família viveria os quatro anos que elegeria posteriormente como os mais importantes de sua vida.

Deste cenário a que daria tons edênicos mais tarde, Bandeira lembraria de um Recife que transita entre a “Rua do Sol” e a “Rua Dr. Fulano de Tal”<sup>101</sup>, centrado na casa do avô, na Rua da União onde as crianças ainda povoavam ruas com suas brincadeiras e travessuras (e não os bondes e automóveis) e os adultos tomavam as calçadas com suas cadeiras, mexericos, namoros e risadas<sup>102</sup>; onde as famílias mais abastadas ainda podiam visitar engenhos e arrabaldes nos verões para se refrescar nos rios e, com alguma sorte, “ver moças nuinhas no banho”<sup>103</sup>; onde as festas de São João ainda eram repletas de parentes e criados como Rosa, Tomásia, Totônio Rodrigues<sup>104</sup> e tantas outras personagens de um tempo em que sobrados e mocambos ainda conviviam lado a lado e as festas eram repletas de velhas brincadeiras e tachos cheios de cuscuz, tapioca e outras delícias feitas por velhas cozinheiras que pareciam resistir ao mundo do trabalho livre<sup>105</sup>: tal qual Nabuco, Bandeira “absorveu a escravidão no leite preto que o amamentou, e por ela foi envolvido”, se não durante “toda a infância”, ao menos durante a estada no Recife e, neste quesito, é revelador que vários dos “personagens da infância” do poeta<sup>106</sup> fossem escravos, ex-escravos ou descendentes: a ama-de-leite de “Infância”, de quem conhecemos o seio negro, mas não o nome<sup>107</sup>; Rosa, a mulata que foi sua ama-seca, de ordens imperiosas e encantadoras histórias para dormir; Tomásia, cozinheira

<sup>100</sup> Uma digitalização do alvará de funcionamento da companhia pode ser encontrada em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=49463&norma=65246>. Data de acesso: 11 out. 2015.

<sup>101</sup> Ver “Evocação do Recife”, poema incluído em *Libertinagem* (1930)

<sup>102</sup> Idem

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> Ver Profundamente, poema incluído em *Libertinagem* (1930)

<sup>106</sup> BANDEIRA, *loc. cit.*

<sup>107</sup> “Quem me dera recordar a teta negra de minh’ama de leite...”, trecho do poema *Infância*, de Belo Belo (1948)

forra do velho Costa Ribeiro, que cuidava dos fogões de tijolos do sobrado e dos tachos de cobre durante as festas de Santo Antônio, São João e São Pedro, dentre outros.

Um mundo, enfim, de relações patriarcais e escravocratas que parece acabar com um evento ausente da maioria de seus relatos autobiográficos, embora presente em sua poesia<sup>108</sup>: o falecimento de Costa Ribeiro, seu avô materno, que expira no final do ano de 1894<sup>109</sup>. Assim como a casa do avô paterno que não conheceu, esta segunda casa da Rua da União não demoraria a ser desfeita com a morte do patriarca que a habitava, acontecimento que posteriormente será transformado no próprio *fim da infância* na poesia de Manuel Bandeira em poemas como “Evocação do Recife” (“A casa de meu avô / Nunca pensei que ela acabasse! / Tudo lá parecia tão impregnado de eternidade...”) e “Infância” (“Depois meu avô...descoberta da morte!”). Porém, o evento seria lamentado apenas muito tempo depois. Antes disso, um jovem Bandeira migraria para o Rio de Janeiro na companhia de seus familiares. Logo ingressaria no Ginásio Nacional, colégio destinado à formação de elites intelectuais onde conheceria Sousa da Silveira e Antenor Nascentes, amigos com quem discutiria questões de literatura e de língua portuguesa por uma vida inteira, bem como professores renomados como Silva Ramos e João Ribeiro, com quem percorreu os caminhos da tradição literária, aprendendo a valorizar as formas clássicas da língua tanto quanto as variantes faladas no cotidiano.

## 1.2 O contato com a “tradição”

Dois anos depois da morte de Costa Ribeiro, após terminar seus trabalhos em Pernambuco, o engenheiro Manoel Bandeira consegue emprego no Ministério da Viação, sediado na Capital Federal, para onde se desloca em 1896 junto a sua esposa, seus três filhos e dois de seus cunhados (Manuel e Cláudio da Costa Ribeiro), cujas aventuras amorosas teriam sido o assunto dos primeiros versos do caçula da família<sup>110</sup>. Lá, os Bandeira habitam pelo menos três locações diferentes até chegar em Laranjeiras, onde passam a morar em uma casa durante seis anos: “Na casa das Laranjeiras, onde moramos os seis anos que cursei o

<sup>108</sup> O evento está ausente do *Itinerário de Pasárgada* (1954), de *Milagre de uma vida*, de Francisco de Assis Barbosa (1958) e mesmo da cronologia feita pelo próprio poeta para a primeira edição de *Estrela da Vida Inteira*. (1966).

<sup>109</sup> Notícias de falecimento de Antônio José da Costa Ribeiro podem ser facilmente encontradas nas seções de obituário de jornais de Pernambuco do final de Outubro de 1894. Ver, por exemplo: ANTÔNIO José da Costa Ribeiro. *Jornal do Recife*. Recife, p. 4. 24 out. 1896. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

<sup>110</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954, p. 17

Externato do Ginásio Nacional [...] nunca faltava o pão, mas a luta era dura”<sup>111</sup>, dirá Manuel em seu *Itinerário*. Em verdade, se a situação de sua família não era das melhores, também já não era das mais terríveis: embora distante do passado das grandes propriedades e vivenciando problemas financeiros vez por outra, os filhos do engenheiro Manoel Bandeira – Antônio e Manuel – ingressam no Ginásio Nacional nos anos de 1894 e 1897. Em 1898, as coisas parecem melhorar uma vez mais para o chefe da família, que deixa a Estrada de Ferro da Barra Mansa para ser consultor técnico do Ministério da Viação para o governo Campos Sales, no quadriênio 1898-1902. A mudança dos Bandeira do Recife para a Rio de Janeiro, porém, não parece acontecer sem alguns estranhamentos. Em carta a Mário de Andrade de 19 de agosto de 1925, ao comentar determinados versos de sua “Evocação do Recife”, Bandeira confessa sua “desilusão” inicial com a nova morada, afirmando-se como um “transplantado”:

Outra funda sensação da infância. Cheguei no Rio. Não gostei do Rio. Cadê o meu Recife, a rua da União, as rodas... Os brinquedos eram os mesmos mas com diferenças que estragavam tudo [...] aquilo tem que ficar assim pra mim. Para os outros terá o papel que assinaei lá atrás: mostra que o poeta é um transplantado<sup>112</sup>.

O desarraigamento da terra natal, o estranhamento com a Capital Federal, tudo isto parece evidente no relato de memória de Bandeira. Porém, seria possível falar aqui do nascimento de um sentimento “provinciano”? Neste momento, pouco provavelmente. A este respeito, é curioso que seus amigos de ginásio não ressaltem nem o choque com a cidade grande, nem façam nenhuma menção a uma possível identificação de Manuel Bandeira com a “província” durante este momento de sua vida; bem ao contrário, Bandeira não será considerado por seus amigos de Ginásio como “Pernambucano” ou “Provinciano” em seus relatos sobre o poeta, como é o caso de Antenor Nascentes em uma das poucas menções que temos sobre o assunto: “É verdade que ele nasceu em Pernambuco, do qual aparecem reminiscências em suas poesias, mas eu, que o acompanho desde menino, posso afirmar que é no Rio que o seu espírito se formou; por isso ele é na realidade um verdadeiro poeta carioca”<sup>113</sup>. Assim, a despeito de viver como poucos a experiência moderna do deslocamento, não há indícios de que Bandeira demonstrasse saudade dos anos do Recife em seus anos de infância e adolescência. Antes, esta identificação que o futuro poeta estabelecerá com o “Recife de sua infância” (como viria a chamar em “Evocação do Recife”) parece surgir de

<sup>111</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 15

<sup>112</sup> In: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001, p. 228.

<sup>113</sup> NASCENTES, Antenor. Quarenta anos de amizade. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de (et. al.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936, p. 70.

uma recordação posterior, feita em condições completamente diversas daquelas da infância e da adolescência: como veremos mais tarde<sup>114</sup>, é apenas durante os anos 1920, após a perda da saúde e de seu núcleo familiar, que Bandeira transformaria seus anos no Recife em uma fonte inesgotável de recursos criativos – referências que o poeta recuperaria mais tarde em poemas como “Evocação do Recife”, “Profundamente” e “Vou-me Embora Pra Pasárgada”.

Durante os anos no Rio de Janeiro, é importante notar, como fez Sérgio Miceli, que além de gozar de certa estabilidade financeira, o engenheiro Bandeira possuía “amplo círculo de relações sociais, que incluía escritores, médicos, professores do Colégio Pedro II, cientistas do Museu Nacional, etc.”<sup>115</sup>, o que aponta para o capital cultural de que o engenheiro dispunha a despeito de sua situação financeira remediada. Ao entrar para o Ginásio Nacional, Manuel Bandeira não devia ter mais do que dez anos, e a dilapidação econômica da família, ainda nos dizeres de Miceli, parece ser reconvertida em capital cultural: o antigo Colégio Pedro II, destinado à formação das elites dirigentes durante o período imperial, continuava a gozar de prestígio, mantendo entre seu quadro de professores intelectuais atuantes na esfera pública carioca durante a passagem do século XIX para o século XX. No entanto, o colégio não escapou às mudanças trazidas pela Proclamação da República, nem da implantação de um imaginário republicano no Brasil<sup>116</sup>: além das novas estátuas, obeliscos e monumentos que brotavam na Capital Federal, o “Colégio Pedro II” fora transformado em “Ginásio Nacional”, segundo os novos moldes republicanos, jogando para escanteio o nome do monarca deposto que o fundou.

Para além dos versos de circunstância e dos sonetos que começaria a escrever neste momento, o contato com a tradição literária se mostraria como o principal aprendizado de Bandeira no Ginásio Nacional. A respeito destes anos de formação ginasial, Bandeira apontaria em seu *Itinerário de Pasárgada* os diálogos sobre literatura com os colegas Sousa da Silveira e Lucílio Bueno, futuros filólogos com quem diz ter aprendido o valor dos poetas antigos e de alguns modernos. A respeito do primeiro, mesmo não concordando com suas admirações literárias, Bandeira afirma ter aprendido o “gênio da língua” presente nos clássicos: “[...] nunca pude compartilhar de todas as suas admirações em assuntos de poesia”<sup>117</sup>, afirma Bandeira, que logo continua: “mas uma coisa é certa – ele me fazia sentir nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua, a que

<sup>114</sup> Ver capítulo 3 desta dissertação.

<sup>115</sup> MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 43

<sup>116</sup> Sobre o processo de instauração de uma simbologia republicana no espaço público, ver: CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>117</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 16

sempre se mostrou tão particularmente sensível. A sua lição foi, e continuou sendo vida afora, muito preciosa para a minha experiência poética”<sup>118</sup>. De Lucílio Bueno, por seu turno, Bandeira relembriaria as afinidades acerca dos poetas franceses, mesmo que apreciados de forma confusa: “[Lucílio Bueno] era para mim fonte de outros conhecimentos, diferentes dos que me oferecia Sousa da Silveira”<sup>119</sup>, relembra o autor do *Itinerário*, “[...] [Lucílio] gostava, como eu, dos franceses – Coppée, Leconte de Lisle, Baudelaire, Hérédia (vão assim propositalmente misturados para mostrar que não sabíamos distinguir ainda um Baudelaire de um Coppée) [...]”<sup>120</sup>. A julgar pelo depoimento de Bandeira, os debates sobre literatura feitos junto aos colegas, de fato, parecem ter introduzido um jovem Bandeira nos meandros da tradição literária, na qual se aprofundaria com mais vagar posteriormente, sobretudo após o adoecimento. Porém, faz-se preciso ressaltar, como fez Eduardo Coelho<sup>121</sup>, que o debate com estes colegas não ficaria restrito aos corredores do Ginásio, uma vez que é baseando-se em suas futuras obras de linguística que Bandeira viria encontrar, mais tarde, o embasamento necessário para os “ajustamentos” que faria entre as formas clássicas de dicção e a fala coloquial brasileira, obtendo assim a “naturalidade” desejada das palavras.

No mais, para além do interesse pela literatura compartilhado com os amigos de ginásio, este trânsito entre a tradição literária e a fala popular certamente não seria possível sem as aulas e os debates motivados por intelectuais renomados – muitos deles ligados à Academia Brasileira de Letras – com quem os colegiais conversavam sobre literatura no Ginásio Nacional. Este parece ser o caso de Silva Ramos e João Ribeiro, professores cujas ideias teriam um impacto duradouro sobre Bandeira e seus colegas. Para compreendermos o impacto dos ensinamentos destes antigos mestres, vejamos agora algumas das lembranças do futuro poeta sobre os ensinamentos de cada um durante os tempos do curso ginasial. Quanto ao primeiro, um dos membros fundadores da casa de Machado de Assis e catedrático de língua portuguesa do Ginásio Nacional, Bandeira dedicaria dois escritos: uma crônica de 1930, feita em homenagem ao antigo professor por ocasião de seu falecimento, e um discurso proferido em 1953, escrito em comemoração ao seu centenário. Na crônica, o poeta de anos mais tarde ressaltaria o apreço pelas formas clássicas que lhe havia sido incutido por este professor, lembrando o entusiasmo e a fascinação diante de suas lições: “[...] pois bem, em nove meses de aulas Silva Ramos teve o talento, eu deveria dizer a alma, de por na cabeça de

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid, p. 17-18.

<sup>120</sup> Ibid., p. 18

<sup>121</sup> COELHO, Eduardo. Arqueologia da composição: Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. 219 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, 2009, p. 46

um menino então inatento a qualquer espécie de beleza literária, o gosto, a verdadeira compreensão dos padrões mais nobres de nossa linguagem”<sup>122</sup>, lembra Bandeira na crônica, onde logo acrescenta: “no português que falo e escrevo até hoje, mesmo quando me utilizo de formas aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneros”<sup>123</sup>. Já no discurso de 1953, Bandeira ressaltaria outro lado do antigo mestre, praticamente ausente da crônica anterior – sua interlocução entre as formas clássicas e as “variantes brasileiras”, tão prezadas pelo aluno: “[Silva Ramos] aprendera o seu bom português da boca dos grandes poetas portugueses de seu tempo. Assim, de tal modo tomou consciência do verdadeiro gênio do idioma, que jamais tomou entre nós atitudes de policial da língua diante das diferenciações brasileiras”<sup>124</sup>, diria Bandeira acerca do ex-professor, que teria transitado entre o clássico e as variantes brasileiras a ponto de enfrentar os ditames do Ginásio Nacional e, mesmo sem autorização, ensinar aos alunos o valor das variantes à margem da norma gramatical: “era assim esse mestre admirável, que desdenhava da análise lógica [...] e sabia recolher a lição na graça simples e nativa na boca do povo”<sup>125</sup>, recorda Bandeira ainda no discurso de 1953.

Na crônica de 1930 sobre Silva Ramos, porém, podemos encontrar uma referência quase direta a outro professor de quem Bandeira demonstra nunca ter esquecido as lições: “Silva Ramos era um espírito de formação clássica portuguesa”, afirma Bandeira, “mas ele entendia versar os clássicos naquele mesmo largo espírito humanista de que nos fala João Ribeiro, outro grande mestre do Pedro II daquele tempo: isto é, versá-los situando-os em seu tempo, revivendo-os no ambiente de suas paixões”. Esta passagem traz uma citação indireta das *Páginas de Estética* de João Ribeiro, em que o filólogo dedica uma atenção especial à leitura e compreensão dos “clássicos”: “É mister não só ler, mas viver, conviver, respirar e conspirar com os clássicos, no mundo em que se moveram e comoveram”<sup>126</sup>, diz o antigo professor de Bandeira em seu livro de 1905, que seria recomendado pelo futuro poeta ao longo de toda a vida a seus interlocutores e leitores afins. Durante os anos 1920, o autor de *Carnaval* sugere o mesmo livro de forma enfática a Mário de Andrade, muito por conta da perspectiva filológica ampla que Ribeiro manifesta acerca da língua portuguesa, capaz de associar as formas clássicas às manifestações mais “recentes” da língua: “Mando-lhe as

<sup>122</sup> BANDEIRA, Manuel. “Presente!”. In: \_\_\_\_\_. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 116.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> BANDEIRA, Manuel. “Mestre Silva Ramos”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 276.

<sup>125</sup> Ibid, p. 277

<sup>126</sup> RIBEIRO, João. *Páginas de Estética*. Rio de Janeiro: Castilho, 1905, p. 135.

*Páginas de Estética* do João Ribeiro para lhe dar uma ideia do homem. Repare que o livro é de 1905. Se você não tiver tempo de ler todo, corra os olhos na “Nota B” e veja que é inteligente e favorável à sua tentativa dialetal<sup>127</sup>, escreve em carta de 14 de abril de 1925. Já em 1959, na crônica “Leiam João Ribeiro”, Bandeira afirma: “a minha maneira de escrever se formou em grande parte na lição do mestre primoroso das *Páginas de Estética*”<sup>128</sup>, e logo explica: “ninguém melhor do que ele soube assimilar tão completamente as dicções clássicas e arcaicas, que podia incorporá-las em sua prosa moderna sem que do seu procedimento resultasse nenhum ranço de estranheza e pretensão”<sup>129</sup>. Na obra de Ribeiro, portanto, Bandeira vê o trânsito entre a sintaxe clássica e as novas formas de expressão da língua que parece ter sido aprendido primeiro durante as aulas e conversas nos corredores de Ginásio; além disso, a julgar pela data de publicação do livro, que é pouco posterior aos anos que Bandeira frequentou o Ginásio (aproximadamente entre 1899 e 1903), torna-se possível imaginar que Bandeira tenha escutado algumas destas lições do próprio autor nos intervalos das aulas, como as linhas dedicadas a este professor no *Itinerário de Pasárgada* dão a entender:

Creio que Carlos França [professor de literatura] nada nos ensinou [...] Mais nos ensinou de Literatura, a mim e mais dois ou três colegas que o cercávamos depois das aulas de sua cadeira, que era a História Universal e do Brasil, o velho João Ribeiro (ainda não o era àquele tempo). Esse abriu-me os olhos para muitas coisas. Achava Raimundo Correia superior a Bilac, e Machado de Assis mais original e profundo que o Eça. Explicava-nos porquê. Tudo o que ele nos dizia interessava ao grupinho prodigiosamente: era tão engenhoso, tão diferente da voz geral<sup>130</sup>.

Desta maneira, o olhar “filológico” que Bandeira desenvolveria acerca da língua portuguesa, abarcando tanto o padrão culto da língua quanto suas variantes enquanto parte de um mesmo “gênio da língua”, aparenta ter suas primeiras sementes plantadas ainda durante os anos de colegial, seja nas conversas sobre literatura com os colegas, seja nas aulas e explicações “fora-de-hora” dos professores do Ginásio Nacional, de quem Bandeira continuaria a extrair as lições muito tempo depois. A este respeito, como indicou Eduardo Coelho, é significativo que muitas das propostas de Ribeiro feitas em sua obra *A Língua Nacional*, de 1921, tenham sido reaproveitadas pelo poeta durante os anos 1920: “A ideia de que ‘falar diferentemente não é falar errado’ e de que há, em nossas formas de expressão, ‘grande suavidade e doçura’, ‘intimidade’ [ambas de João Ribeiro]”, segundo o crítico,

<sup>127</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 128.

<sup>128</sup> BANDEIRA, Manuel. “Leiam João Ribeiro”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 235

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 10.

“foram muito bem aproveitadas nos poemas bandeirianos [dos anos 1920]”, aparecendo “[...] na defesa do lirismo-libertação de ‘Poética’ e no falar ‘gostoso’ de ‘Evocação de Recife’, entre outros”<sup>131</sup>. Desde muito cedo, portanto, Bandeira parece ter recebido uma instrução formal que lhe permitiria encontrar, dentro dos padrões clássicos e da tradição literária, muitos dos recursos renovadores que viria a utilizar em toda a sua trajetória poética – inclusive no que diz respeito às formas orais mais distantes do vernáculo padrão.

Assim, o período do Ginásio Nacional será posteriormente transformado em memória, sendo visto como uma espécie de prolongamento da infância e associado com a vida sadia anterior à doença e à morte dos parentes mais próximos, um tempo de brincadeiras no “grande pátio com claustro onde se brincava violentamente nos dez minutos que intercalavam as aulas” e de divertimentos como “corridas, pique, *saute-mouton*, saltos, toda sorte de exercícios físicos nos aparelhos de ginástica”<sup>132</sup> – quem sabe os mesmos que viriam a ser transformados em imagens de Pasárgada, diante da impossibilidade que a doença viria a trazer. Dele ficariam, por fim, a amizade com Antenor Nascentes e Sousa da Silveira, assim como o contato com as ideias e as obras de Silva Ramos e, principalmente, de João Ribeiro acerca dos clássicos e das formas tradicionais. As conversas sobre literatura, porém, não ficariam apenas no passado, e uma das atitudes poéticas mais características de Bandeira – o apelo frequente às formas e imagens da tradição literária – encontraria nas análises dos colegas e de seus professores verdadeiras fontes de diálogo<sup>133</sup>: é sobre este mesmo *corpus* literário que Bandeira iria se aprofundar mais tarde, extraindo dele as mais diversas formas e recursos poéticos. Lembremos, a este respeito, que “Vou-me Embora pra Pasárgada” é um poema construído à maneira de um *rondó*, forma corrente na poesia medieval e no classicismo francês, incorporada à lírica portuguesa pelos poetas árcades do século XVIII e retomada por alguns autores ligados ao Parnasianismo brasileiro entre o final do século XIX e o início do século XX<sup>134</sup> – uma forma, portanto, que estabelece uma ligação com os tantos autores que começara a ler e debater no Ginásio Nacional, com o comentário e o auxílio de alguns dos intelectuais mais renomados da Primeira República.

Pouco após a conclusão do colegial, porém, Bandeira já se encontrava em trânsito para São Paulo e o tempo dos versos e das polêmicas literárias começava a ficar para trás. Mas agora a meta seria outra, um tanto quanto distante dos aprendizados do Ginásio Nacional: em

<sup>131</sup> COELHO, 2009, *op. cit.*, 2009, p. 58-59

<sup>132</sup> Fala de Manuel Bandeira extraída de depoimento para Gilberto Freyre utilizado em *Ordem e Progresso*. Ver: FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. São Paulo: Global, 2004, p. 346.

<sup>133</sup> Ver: COELHO, *op. cit.*, 2009, p. 46-68.

<sup>134</sup> MOISÉS, Massaud. “Rondó”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 452

São Paulo, Bandeira matricula-se na Escola Politécnica para fazer-se engenheiro-arquiteto como seu pai, outra formação que não pode ser desprezada, dado que Bandeira viria a incorporar muitos de seus conceitos ao seu próprio fazer poético, estabelecendo-a como outro recurso criativo recorrente em sua obra.

### 1.3 O olhar do arquiteto

Em um relato de Antenor Nascentes para o livro comemorativo *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936, encontraremos esta passagem sobre sua amizade com o homenageado nos tempos do Ginásio Nacional:

Morava ele então (em 1902) numa casa da rua das Laranjeiras, situada a cavaleiro da rua, no meio de árvores, com vista magnífica sobre o pico de D. Marta e sobre o Corcovado, com um caramanchão junto à grade. Ainda não passo hoje pelo local sem recordar com saudades as épocas distantes em que eu era frequentador daquela mansão feliz. [...] Ainda hoje, passados quarenta anos, me sinto capaz de descrever a casa com todos os seus móveis e pertences. Largas estantes peçadas de livros; o Violet-Le-Duc<sup>135</sup> e uma coleção dos “Fliegende Blaetter”<sup>136</sup> eram os meus encantos [...]<sup>137</sup>

Na descrição evocativa da antiga Casa das Laranjeiras, feita aqui em um tom idílico pelo amigo de infância, não é só a casa no alto, as árvores circundantes ou a vista deslumbrante que encantam: o lado de dentro também tem seus charmes, como estantes apinhadas com livros e revistas estrangeiras de difícil acesso – itens particularmente atrativos para colegas ávidos por leituras. Surpreende, porém, que os encantos de Nascentes eram os mesmos de Bandeira: em entrevista para o livro *Ordem e Progresso* de Gilberto Freyre, de 1954, Bandeira dirá acerca dos jornais e revistas que leu em seu período de formação: “meu pai assinava a *Punch!* e a *Fliegends Blaetter* (*sic*). Esta última era minha favorita”<sup>138</sup>. Quanto ao livro de Viollet-Le-Duc, é impossível saber exatamente de qual obra se trata. Mas, se não é possível afirmar que ele foi mostrado a Nascentes por um jovem entusiasmado pela

<sup>135</sup> Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879) foi um dos arquitetos de maior proeminência do Segundo Império francês, época em que estabeleceu diversas campanhas contra o classicismo e o ecletismo vigentes (apoiados pela Academia de Belas-Artes). Defensor de uma arquitetura *racionalista* e *funcional*, apresentou à academia francesa uma forma de fazer arquitetura contraposta às referências românticas ou sentimentais ao classicismo, procurando liberalizar as “leis gerais” da Academia ao dirigir a atenção dos arquitetos para a *função* e para o *material* empregado nas construções. Além disso, promoveu diversas restaurações de edificações medievais francesas, realizadas através de um “estudo arqueológico” do estilo e dos materiais empregados à época. Ver: BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 127.

<sup>136</sup> *Fliegende Blätter* (“Folhas voadoras”) foi uma revista semanal humorística e satírica alemã de ampla circulação na Alemanha e no mundo entre 1845 e 1928. Era famosa por suas fartas e elaboradas ilustrações.

<sup>137</sup> NASCENTES, *op. cit.*, 1936, p. 68

<sup>138</sup> FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. São Paulo: Global, 2004, p. 117

arquitetura – profissão de dois membros da casa (o pai e o tio materno<sup>139</sup>) –, pelo menos o podemos supor. O que é certo, enfim, é que ao final do ano de 1903 a família Sousa Bandeira abandona a casa das Laranjeiras para seguir em sua itinerância: pouco após a formatura do filho mais novo no Ginásio Nacional, o pai troca o emprego no Ministério da Viação por um cargo de diretor na Estrada de Ferro Sorocabana, em São Paulo. Visando a carreira de engenheiro-arquiteto, o caçula da família ingressa na Escola Politécnica e realiza alguns estudos complementares: cursa desenho e pintura no curso noturno do Liceu de Artes e Ofícios e pratica nos escritórios da Sorocabana durante o dia, sob o olhar do pai. O tempo dos primeiros versos publicados em periódicos e das conversas literárias no Ginásio parecia acabado com tantos afazeres; dele restariam as lembranças e os amigos, como Antenor Nascentes.

Sobre o *aprendiz de arquiteto* Manuel Bandeira, o que sabemos? Muito pouco. Além do que nos contam alguns relatos biográficos (como o de Francisco de Assis Barbosa<sup>140</sup> e o de amigos como o próprio Antenor Nascentes e Sousa da Silveira<sup>141</sup>), conhecemos dele apenas o que outro Bandeira – o *poeta* – nos deixou, seja nos projetos impedidos pela doença ou nos futuros comentários sobre a beleza das construções coloniais, encontrados em crônicas, artigos de jornal e mesmo em livros como o *Guia de Ouro Preto*, de 1938, publicado com o apoio do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A experiência do arquiteto quase sempre será enquadrada pelo poeta e por seus biógrafos como parte da “vida que poderia ter sido e não foi”: algo que ficou num passado não realizado, interrompido pela tuberculose e jamais retomado; o “arquiteto falhado” de seu autorretrato<sup>142</sup>. Mas se resumiria ela a isto, a esta parte da experiência pessoal da qual a poesia só consegue demarcar a distância?

Há algo que se costuma ignorar neste ponto. Em primeiro lugar, a formação na Escola Politécnica é também uma preparação profissional destinada ao exercício de uma profissão prestigiada que poderíamos chamar de “masculina” (nos termos de Sérgio Miceli), ou, ainda, direcionada à perpetuação do *status* social do pai de uma família cada vez mais distante dos

<sup>139</sup> Cláudio da Costa Ribeiro (1873 - ?) foi tio de Manuel Bandeira, tendo residido com sua família durante a estadia na Casa das Laranjeiras. No perfil traçado por Gilberto Freyre de seus entrevistados para o livro *Ordem e Progresso*, Freyre escreve: “Nascido na capital, província de Pernambuco, 1873. Cursos primário, secundário e superior. Estudou na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, concluindo o curso na de São Paulo. Engenheiro. Funcionário Público. Formação católica seguida de influência positivista” In: FREYRE, *op. cit.*, p. 118.

<sup>140</sup> Ver: BARBOSA, Francisco de Assis. *Manuel Bandeira: 100 anos de poesia*. Recife: Pool Editorial, 1988.

<sup>141</sup> Ver: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de (et. al). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936.

<sup>142</sup> Referência a “Autorretrato”, poema do livro Mafuá do Malungo (1949).

engenhos e mais próxima das grandes massas urbanas<sup>143</sup>. Quanto a isso, nada a acrescentar. No entanto, é por meio de uma metáfora arquitetônica que Bandeira viria a descrever o processo criativo que daria origem ao espaço de Pasárgada:

Tinha aspirações excessivas – construir casa, remodelar edifícios, encher o Rio ou o Recife de edifícios bonitos como Ramos de Azevedo fizera em São Paulo...Tudo isso foi por água abaixo com a doença que me prostrou aos 18 anos. Interrompi para sempre os estudos [...] Desforrei-me das minhas arquiteturas malogradas reconstruindo uma cidade da Pérsia antiga – Pasárgada.<sup>144</sup>

Notemos que, ao longo desta passagem das “Confidências a Edmundo Lys”, entrevista concedida em 1946, Bandeira se refere à criação de Pasárgada como um gesto de arquiteto: a poesia, aqui, é concebida como uma forma de criar espaços. Embora seja frequentemente entendida como alguma espécie de “utopia”, o fato é que o espaço criado em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” nunca foi definido como tal pelo poeta. Após um longo período de indefinição acerca do que seria essa “outra civilização” que aparece no corpo desse poema, Bandeira viria a defini-la como uma *cidade*. Tomando de empréstimo a terminologia estabelecida por Ettore Finazzi-Agrò, acreditamos que, embora esparsos, comentários como este proferidos por Bandeira acerca da relação de sua poesia com a arquitetura nos permitem pensar na existência de uma “atitude arquitetônica”<sup>145</sup> em sua obra. Se “o projetista falhado tornou-se, enfim, arquiteto de palavras, desenhista de estruturas verbais [...]”, como afirmou este crítico, é porque o aprendizado da arquitetura não desapareceu de todo: em vez disso, ele teria uma ligação íntima com a poética bandeiriana, seja no próprio gesto de criação, seja na invenção de espaços que atravessa sua obra. Assim, embora seja costumeiramente retratada como parte de um passado longínquo e não-realizado, a educação de Manuel Bandeira para a arquitetura parece ter sido importante para a construção de sua obra poética.

A este respeito, vejamos dois excertos de Bandeira acerca de sua educação arquitetônica:

Não me julgava destinado à poesia, tomava a minha veia versificadora como uma simples habilidade. O que eu queria era ser arquiteto e não só me matriculei na Politécnica como no Liceu de Artes e Ofícios. Neste desenhava a mão livre e fazia aquarelas, porque eu desejava ser um arquiteto como Viollet-Le-Duc, um arquiteto que soubesse desenhar [...]<sup>146</sup> (Entrevista a Homero Senna, 1941)

<sup>143</sup> Ver: MICELI, *op. cit.*, 2001, p. 43-44.

<sup>144</sup> BANDEIRA, Manuel. “Confidências a Edmundo Lys”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p.43.

<sup>145</sup> FINNAZI-AGRÒ, Ettore. “O poeta inopcoerante: uma leitura de Manuel Bandeira”. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã*. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, p. 236-286.

<sup>146</sup> SENNA, Homero. “Viagem a Pasárgada”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1980, p.63-64.

Não era minha ambição ser poeta e sim arquiteto, gosto que me foi jeitosamente inculcido por meu pai, sempre a me interessar no desenho, dando-me a ler os livros de Viollet-le-Duc (*L'Art du Dessin, Comment on construit une Maison*), mostrando-me reproduções das grandes obras-primas arquitetônicas do passado, criticando com zombaria os aleijões dos mestres-de-obra do Rio.<sup>147</sup> (*Itinerário de Pasárgada*)

Nestes dois excertos, é possível notar que a educação de Manuel Bandeira para a arquitetura não deixou de marcar sua subjetividade: ela aponta para dadas leituras relativas a este campo das artes, como é o caso dos livros de Viollet-Le-Duc – aparentemente, uma fonte de inspiração para Bandeira no rumo que pretendia seguir – e das “reproduções das obras primas do passado” apresentadas pelo pai; leituras que parecem *educar* o olhar de Bandeira para o ofício que viria a exercer. Sendo assim, perguntamos: com que concepções de arquitetura o poeta tem contato em sua preparação para a profissão? Elas são deixadas de lado, como o ofício que ficou na “vida que poderia ter sido e não foi”? Ou serão elas reapropriadas pelo futuro poeta com outras finalidades? Primeiramente, é preciso entender que “uma época não preexiste aos enunciados que a exprimem nem às visibilidades que a preenchem, não contém em si uma estrutura prévia capaz de defini-la como algo dado de antemão segundo um decalque de uma ideia formal ou universal”, como lembra Gilles Deleuze<sup>148</sup>: nenhum olhar é neutro, objetivo ou atemporal; o olho não vê apenas um mundo objetivo e apriorístico, o mundo “tal qual ele é”, anterior ao próprio ato de ver. Em vez disso, ele nos mostra um mundo “tal qual o apreendemos”, pautado por convenções históricas e sociais através das quais aprendemos a observá-lo, diretrizes para o olhar que são formuladas no seio de uma sociedade, que estão sujeitas a um dado regime de visibilidade: vemos aquilo que um determinado momento histórico nos permite ver porque o olhar é organizado socialmente e distribuído por entre os indivíduos, e Bandeira não é exceção à regra. A arquitetura, bem como a poesia, é feita de signos que compõem uma dada *forma de ver*.

Desta forma, seguindo com Deleuze, podemos nos perguntar: que *formas de ver* proporcionadas pela arquitetura poderiam conduzir o olhar antes e mesmo depois da doença de Bandeira? Para começar a responder a esta questão, revisitemos uma de suas leituras que chegamos a conhecer no *Itinerário*: o livro *Comment On Construit Une Maison* (“Como se constrói uma casa”)<sup>149</sup>, de Viollet-Le-Duc. O enredo do livro gira em torno de Paul, um jovem

<sup>147</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 20

<sup>148</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, 1998, p. 34.

<sup>149</sup> O suposto livro *L'art du Dessin* (A arte do desenho) mencionado por Bandeira é, aparentemente, parte do título de um capítulo de *Comment on construit une Maison* intitulado “*M. Paul éprouve le besoin de se perfectionner dans l'art du dessin*” (O Sr. Paul experimenta a necessidade de aperfeiçoar-se na arte do desenho),

estudante de liceu – como era ele próprio à época de sua leitura – filho de uma família de grandes proprietários do interior da França que habitam em uma antiga mansão (um *château*). Ao retornar da rotina de estudos na cidade, Paul se vê diante do tédio proporcionado pela vida no campo – algo quase mortal para um jovem de dezesseis anos – e, para fugir do marasmo, o jovem protagonista se aventura em planejar e construir uma casa nas propriedades da família para Marie, sua irmã recém-casada e então em viagem com o novo marido. Mas a bela surpresa não brotaria do nada, e era preciso começar de algum lugar – animado com a ideia, Paul envia um telegrama para a irmã perguntando em que tipo de casa gostaria de morar, ao que ela responde sem demora: no térreo, um vestíbulo, uma sala de estar, outra de jantar, sem cozinha no subsolo e um escritório; no primeiro piso, dois grandes quartos com toaletes agregados, um pequeno quarto também acoplado, um cômodo para guardar as roupas; entre os dois andares, nada de escadas longas ou traiçoeiras.

Logo começam os primeiros rabiscos da nova morada, mas o primeiro esboço, para a decepção de Paul, sai uma negação: fica muito distante da casa idealizada pela irmã, revelando algumas das dificuldades da arte da construção que aparecem mesmo no projeto de uma edificação descomplicada, como deveria ser uma casa no campo. Tudo mudaria com a chegada de um primo mais velho, este engenheiro-arquiteto já formado, que irá ajudá-lo a atravessar o caminho das pedras da arte de construir casas, mas a primeira lição é amarga: “no trabalho do arquiteto, nada há de cor-de-rosa como no teu papel”<sup>150</sup>, Paul escuta do primo ao mostrar-lhe os planos frustrados. O choque de realidade obriga o jovem aspirante a rever seus conceitos e entender, afinal de contas, as vicissitudes deste ramo que Le-Duc visa expor ao leitor junto a algumas de suas convicções sobre seu *métier*.

Agora guiado por uma voz mais experiente, Paul reelabora sua primeira ideia para a casa da irmã: o projeto começa a ganhar maior consistência e a casa começa a tomar forma. Contudo, isso parece pouco: não satisfeito com o planejamento da futura casa, o jovem decide analisar a mansão da família atentamente para aplicar seus novos conhecimentos, perscrutando seus cômodos e jardins em busca do que seria possível reformar ou refazer na morada dos pais. Aí começa uma redescoberta do casarão, lido agora sob os princípios de uma arquitetura funcional: “ao descer para o jardim, o Sr. Paul examinava a casa paterna com uma atenção toda nova [...] Ele supunha o lugar perdido por estes corredores sem fim; ele via, aqui

---

já que não há nenhuma obra de Viollet-Le-Duc com este título. O capítulo é aprofundado em outro manual de Le-Duc intitulado *Comment on devient dessinateur* (Como tornar-se um desenhista), este dedicado exclusivamente a noções de desenho, particularmente de geometria descritiva. É incerto se Bandeira consultou ou não este segundo livro, que não abordaremos aqui.

<sup>150</sup> No original : “tout n’est pas couleur de rose dans le métier comme sur votre papier”. In : VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Comment on construit une maison*. Paris : J. Hetzel, 1887, p. 13. Tradução nossa.

e ali, recantos sombrios e sem destinação [...] Isso lhe pareceu bárbaro pela primeira vez na vida”<sup>151</sup>. Por que não demolir a antiga casa da família e construir uma nova? A pergunta irá persistir por algum tempo na mente de Paul até que, durante um almoço com os pais no dia seguinte, o jovem apresenta suas ideias para reformar o casarão, apontando os diversos defeitos que identificara. Os pais não gostam do que ouvem, sentem-se contrariados e a recepção às novas ideias do filho não é das melhores, o que causa uma breve controvérsia de família: as ambições de Paul colocavam problemas sérios e era hora de ele entender o valor das construções do passado. Em reação às ideias reformistas de seu filho, o pai responde:

Isto é delicado; mas estás, priminho, em idade de compreendê-lo. Hoje, tua irmã Marie carrega um sobrenome que não é o teu; contudo, um sobrenome conhecido e respeitado é, para a vizinhança, como a velha casa à qual ele se encontra, por assim dizer, ligado. Se tu não existisses e teu pai e tua mãe já tivessem partido deste mundo, a senhorita N., tua irmã, ao vir residir nestas terras com seu marido, poderia demolir impunemente a antiga morada e construir uma nova, pois não lhe seria mais difícil aceitar esta nova casa do que o nome do novo dono. Ela deveria renovar os laços com todo este pequeno mundo que vos cerca, e conseqüentemente estabelecer entre este mundo e sua nova família ligações outras, que não aquelas que existem entre teu pai e as gentes de tua vizinhança; as relações de teu pai com os camponeses berrichões entre os quais ele sempre viveu, resultam de tradições transmitidas por várias gerações sem interrupção.<sup>152</sup>

Para Le-Duc, apesar de todos os defeitos que Paul encontrou no casarão, ele não pode ser alterado de forma a desempenhar funções para as quais ele não foi construído: ele não é apenas um amontoado de tijolos que resistiram às intempéries do tempo com seus corredores, escadaria e cozinha mal-ajambrados. Ele é o próprio suporte material das relações entre a família e os camponeses dos arredores, estabelecidas há tantas e tantas gerações; é o local onde os habitantes da vizinhança podem procurar ajuda em tempos difíceis: ele reafirma a nobreza e o domínio de uma linhagem sobre os moradores da região (lembramos que o *château* está ligado ao próprio sobrenome da família). Seria mais fácil construir uma nova

<sup>151</sup> No original : “En descendant au jardin, M. Paul examinait la maison paternelle avec une attention toute nouvelle. [...] Il supputait la place perdue par ces couloirs sans fin ; il voyait, de ci et de là, des coins sombres et sans destination. [...] Cela lui parut barbare pour la première fois de sa vie.” In : VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *op cit*, p. 31, Tradução nossa.

<sup>152</sup> No original: “Ceci est délicat ; mais vous êtes, petit cousin, en âge de le comprendre. D’abord votre sœur Marie porte aujourd’hui un autre nom que le vôtre ; or, un nom connu, respecté, est, pour le voisinage, comme la vieille maison à laquelle il se trouve pour ainsi dire attaché. Si vous n’existiez pas et que votre père et votre mère ne fussent plus de ce monde, Mme N., votre sœur, en venant habiter cette terre avec son mari, pourrait impunément démolir la vieille maison et en bâtir une neuve, car il ne lui serait pas plus difficile de faire accepter cette maison neuve que le nom du nouveau propriétaire. Elle devrait renouer de nouveaux liens avec tout ce petit monde qui vous entoure, et par conséquent établir entre ce monde et sa nouvelle famille des rapports autres probablement que ceux qui existent aujourd’hui entre votre père et les gens de votre voisinage. Les relations de votre père avec les paysans berrichons au milieu desquels il a toujours vécu, résultent de traditions transmises par plusieurs générations sans interruption.” In : VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, p. 36-37, tradução nossa.

habitação, uma que fosse melhor adaptada às novas exigências da filha recém-casada e de seu marido, do que adaptar a moradia da família ou reconstruí-la para assumir um nome que não fosse aquele de seus pais. Ela não apenas é o abrigo da família que nela habita, como guarda sob o seu teto os *costumes* e *tradições* dos antepassados: destruí-la ou reformá-la para modernizá-la pode ter finalidades catastróficas; a casa demolida – ou mesmo refeita – pode levar consigo atributos ancestrais e mesmo desligar o grande proprietário dos “humildes habitantes” de seu meio. O capítulo, como não poderia deixar de ser, termina com Paul colocando as ideias no lugar e reconsiderando sua forma de pensar o casarão: “em todo caso, a velha casa ganha aos seus olhos uma aparência venerável, e ele começava a pensar em outras coisas que não depreciá-la por suas más distribuições e sua frente taciturna”<sup>153</sup>.

Reencenação do drama e da agonia dos locais das gerações na modernidade<sup>154</sup>? Tudo leva a crer que sim. Parece ser desta mesma concepção de casa que Bandeira parte em um poema elegíaco como *Evocação do Recife*, publicado em 1925 para o *Livro do Nordeste*, no qual a casa do avô se afigura como o símbolo de um mundo que sentia desaparecer – o mesmo que viria a recobrar em meados da década de vinte:

Recife

Rua da União

A casa de meu avô

Nunca pensei que ela acabasse

Tudo lá parecia tão impregnado de eternidade...

Recife Meu avô morto

Recife morto Recife bom Recife brasileiro como a casa de meu avô<sup>155</sup>

Assim como em Le-Duc, a casa em *Evocação do Recife* resume um passado individual, familiar e social que se perdem com a inexorabilidade do tempo. Se, como vimos, o ocaso do engenho coloca em questão o desaparecimento de um “local das gerações”, um ponto de ancoragem do passado de uma família e de uma ordem social que não se separam, tanto em Le-Duc como em Bandeira, a casa se torna um espaço que corporifica não apenas um passado afetivo vivido no seio familiar, mas todo um universo de relações sociais em que seus habitantes se encontram inseridos. A este respeito, há que se ressaltar a importância simbólica que o “velho casarão quase em ruína”, termo usado por Bandeira no *Itinerário* para

<sup>153</sup> No original: “Quoi qu’il en soit, la vieille maison prenait à ses yeux une apparence vénérable, et il songeait à bien autre chose qu’à lui reprocher ses mauvaises distributions et ses dehors assez maussades”. Ver: VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, p. 38, tradução nossa.

<sup>154</sup> Ver: ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011

<sup>155</sup> BANDEIRA, Manuel. “Evocação do Recife”. In: FREYRE, Gilberto; MOTA, Mauro (orgs). Recife: Arquivo Público Estadual de Pernambuco, 1975, p. 124. Edição fac-similar do original de 1925

apelidar a pensão em cujo quarto viveu no Curvelo (Santa Tereza), terá em seu destino após a morte do pai no início dos 1920:

Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria que enfrentar a pobreza e a morte. Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos o posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice da Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância<sup>156</sup>

É a partir do ambiente do Curvelo, mas sobretudo a partir da *casa* – transformada em símbolo do declínio social, observatório do cotidiano e fio reconductor à infância – que Bandeira diz encontrar aquela que seria a maior de suas fontes criativas, uma das forças motrizes de toda sua obra poética. Se, como preconiza Roland Barthes<sup>157</sup>, o código de conotação das imagens é histórico, se seus sentidos não preexistem àqueles que os criam nem àqueles que os leem, se as imagens possuem uma retórica e são atravessadas por suas figurações, talvez possamos pensar no casarão “quase em ruína” como uma *metonímia*, pois ele é uma imagem que substitui e resume outras: a da casa do avô na Rua da União, a dos tempos passados da infância e da saúde, tempos os quais o poeta revisitaria com obstinação ao longo de toda uma vida. O fato, todavia, não é novo: em *O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira*, Davi Arrigucci Júnior aponta, por exemplo, que

A mudança para o “velho casarão quase em ruína” no alto do morro do Curvelo ganha então a força de um momento simbólico na vida do poeta, com reflexos profundos em sua atitude, espelhada nos poemas. Representa, em primeiro lugar, o encerramento, para Bandeira, da convivência em família, que lhe dará, no entanto, pela reconstrução da memória, um espaço temático central. Na sua nova moradia (“quase em ruína”) se exprime a história de sua família até ali: uma linha de progressiva decadência financeira, agravada durante a guerra, e de queda de nível social, pontilhada ainda por uma sucessão de mortes, que a foram desfalcando de seus membros e reduzindo-a implacavelmente, até sobrar, no ponto final, o poeta já pobre, longe da terra natal e da infância feliz, completamente só<sup>158</sup>.

À afirmação de Arrigucci Júnior, contudo, cabe questionar: que significado poderá ter um casarão como este para alguém que foi educado para lidar com imagens arquitetônicas

<sup>156</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, p. 60.

<sup>157</sup> Ver: BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

<sup>158</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 18-19.

desde cedo? Serão apenas os motivos econômicos – seu precário montepio de 500 mil réis mensais deixados pelo pai – que o conduzem na escolha da nova moradia onde teria de enfrentar, sozinho, a pobreza e a morte? Ou estaria em cena uma sensibilidade, um olhar educado para a arquitetura que o leva a habitar esta casa “quase em ruína” onde teria de encarar seus fantasmas de perto? Ao que parece, para a poesia de Bandeira, este espaço carcomido pelo tempo não será “quase ruína” e sim ruína legítima dos tempos idos: tempo individual, tempo social, tempo passado, tempos evocados constantemente sob o abrigo da casa e de seus cômodos – notadamente do quarto, reduto da intimidade e da contemplação poética. Mas não acaba aí: a centralidade que o espaço da *casa* terá para o treinamento da visão e do pensamento arquitetônico de Manuel Bandeira seria admitida mais tarde por ele mesmo em uma crônica intitulada *Arquitetura*, publicada em 16 de agosto de 1930 no Diário Nacional:

A doença me reduziu à condição de poeta: ora, era arquiteto que queria ser. A arquitetura me seduzia por tudo o que não é arte nela: geometria, engenharia, higiene, senso prático da vida, o gosto de distribuir. Eu não tinha certeza de vir a construir belos edifícios; estava, porém, seguro de projetar casas cômodas. Uma casa cômoda! Uma casa bem apropriada às necessidades de uma família, o ambiente afetuosamente preciso para essa cousa sempre comovente, que é toda vida humana...fazer a casa para o amor da gente, isso então me parecia naquele tempo o cúmulo da finalidade artística. Pobres poetas! Um poema pode envolver espiritualmente uma alma no espaço de alguns minutos: a casa envolve-a de todas as maneiras, possui e é possuída, imagem daquilo que mais deseja um coração ciumento: a habitação. Digam o que disserem, a verdade é que não há poema habitável...<sup>159</sup>

É para fazer casas bonitas, mas, sobretudo, casas cômodas e habitáveis que Manuel Bandeira ingressa na Escola Politécnica entre os anos 1903 e 1904, casas parecidas, quem sabe, com aquela que Paul visa construir para sua irmã em *Comment On Construit Une Maison*: uma morada adaptada às necessidades de seus habitantes, o berço da vida humana por excelência. O excerto, porém, traz algo mais. Tantos anos depois de ter sido forçado a abandonar os estudos pela tísica, Bandeira demonstra aqui que o olhar do arquiteto parece sobreviver de alguma forma na ação poética: no excerto, o autor não faz uma simples comparação, mas uma analogia, já que é pelos termos da arquitetura que Bandeira irá definir sua atitude em relação à poesia. A princípio, ambos seriam “imagens” que envolvem os sujeitos: ao contrário da casa, que envolve a alma de seus habitantes “de todas as formas” para proporcionar o fenômeno da habitação, o poema é um espaço inabitável e fugidivo, que enleia

---

<sup>159</sup> BANDEIRA, Manuel. *Arquitetura*. In : BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo : Cosac Naify, 2008, p. 364

a alma apenas por instantes em comparação com a solidez da casa. Todavia, se a poesia é vista como uma espécie de “decalque” da arquitetura, é porque ela é igualmente definida como uma arte produtora de espaços a serem trabalhados pelos “pobres poetas”, uma definição extraída diretamente da experiência arquitetônica e, ao mesmo tempo, uma metáfora que une um fazer a outro. Ainda no mesmo artigo, outras comparações entre poesia e arquitetura podem ser encontradas:

E depois, haveria sempre a esperança de beleza. Já disseram que a beleza em arte não deve ser um fim porque na realidade é uma consequência. Conceito profundo que me parece resumir todas as estéticas. Em arquitetura, então, essa verdade andava quase inteiramente esquecida. Não sei como formou-se a ideia de que arquitetura é a arte de fazer fachadas bonitas [...] *Pau nos engenheiros sem poesia!*<sup>160</sup>.

Note-se que, ao falar da beleza em arquitetura, Bandeira estende as relações entre arquitetura e poesia para todas as artes, resumidas aqui por um conceito de beleza que não deve ser *fim* de uma obra, mas *consequência* do processo construtivo. A forma de atingi-la será ilustrada por uma menção ao neoplasticismo holandês (chamado no artigo de ‘construtivismo’) de Theo Van Doesburg<sup>161</sup>, movimento para o qual, na interpretação de Bandeira, “a arquitetura tem que ser construtiva e funcional, isto é, desenvolvendo-se do interior (função) para o exterior (fachada)”<sup>162</sup>: a beleza da obra resultaria de uma utilização conjunta de seus elementos (notadamente da cor e da forma) em direção a um único problema, e não de um uso ornamental em que elas valeriam por si mesmas. Princípio poético ou arquitetônico? Possivelmente, *ambos*. Desta maneira, a relação entre poesia e espacialidade em Manuel Bandeira aqui explicitada pode nos remeter a outro texto conhecido da fortuna crítica do autor, de autoria de Gilda e Antônio Cândido de Mello e Souza, no qual a recriação poética dos espaços é transformada em um princípio norteador da crítica:

Se procurarmos definir as leis obscuras deste universo [da poesia de Bandeira], arriscaremos, como sempre em tais casos, ser “despachados de mãos vazias”. Mas não custa fazer hipóteses; dizer, por exemplo, que uma das várias maneiras de entender a sua obra é encará-la como reorganização progressiva dos espaços poéticos, a partir de uma concepção tradicional, até chegar a uma concepção nova, segundo a qual os objetos perdem o caráter óbvio que tinham inicialmente. Esse critério se justifica ante a evidente fixação do poeta com os espaços vividos e imaginados: o quarto, a sala, a casa, o jardim, a cidade, a rua; depois, os ambientes de sonho, as paragens remotas, as vastidões da fantasia. Mesmo a dimensão

<sup>160</sup> Ibid., grifo nosso.

<sup>161</sup> Theo Van Doesburg (1883-1931) é um dos fundadores (junto a Piet Mondrian) da revista holandesa *De Stijl*, que lançou as bases fundamentais do movimento *neoplasticista* ou *construtivista* a partir de sua primeira publicação em 1917. Dentre as ideias principais do movimento, encontra-se a busca de uma nova plasticidade a partir da reinvenção da cor e da forma na arquitetura e nas artes plásticas.

<sup>162</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 2008, p. 365

temporal da memória pode, nele, configurar-se espacialmente, como o quarto demolido que, na “Última canção do beco”, fica “intacto”, “suspenso no ar”

Diante da afirmação de Gilda e Cândido, cabe perguntar: essa “reorganização dos espaços poéticos” – aqui elevada a uma forma de compreender a própria obra de Bandeira – não estaria ligada a este treinamento para o ofício da arquitetura, esta educação visual e estética (e, portanto, conceitual) da qual Bandeira parece apropriar-se em dado momento para criar seus espaços na poesia, seja os de sua vivência ou da própria imaginação? Parece-nos que a educação na Escola Politécnica, no Liceu de Artes e Ofícios e no próprio seio familiar é também uma educação espacial cujas noções incidiriam sobre as concepções de Bandeira. Dos poemas do colegial ao “espaço inabitável” da poesia, esboça-se um longo caminho que passa diretamente pela mudança, ou ainda, pela incorporação da arquitetura como um procedimento de criação e transfiguração de espaços, junto a outros recursos de criação poética, como o recurso às memórias da infância e o diálogo com a tradição literária.

Entretanto, a incorporação desta “atitude arquitetônica” não se daria de imediato, assim como não se deu com os demais procedimentos criativos que Bandeira viria a incorporar à sua poesia. Ao rumar para a Escola Politécnica, os versos ficam fora dos planos de um jovem Bandeira decidido a seguir a profissão do pai e, quem sabe, a tornar-se um “arquiteto desenhista” à maneira de Viollet-Le-Duc. Para que tais mudanças se tornassem possíveis, seria preciso que um evento mudasse sua trajetória de forma irremediável, que o reconduzisse de volta para a leitura e para a escrita dos poemas que havia abandonado. E ele começa em meados do ano de 1904, anunciado por manchas de sangue no lençol, febre e muita tosse.

É nesta nova forma de vida, marcada pelo ócio forçado, pelo isolamento e pela nova condição com que aos poucos passava a se identificar, que Bandeira regressará à atividade que havia abandonado menos de um ano atrás: “[...] os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade”<sup>163</sup>, dirá o autor no *Itinerário*. Condição de doente sem a qual o surgimento de Pasárgada torna-se impensável não somente porque boa parte da construção do espaço criado em “Vou-me embora pra Pasárgada” passa por uma inversão do imaginário da doença e da condição de “tísico” que o poeta começa a incorporar neste momento, mas também pelo “impulso” que a doença daria para que Bandeira retornasse à criação poética, agora permeada pelo imaginário da tísica do século XIX, como veremos no próximo capítulo.

---

<sup>163</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 20.

## CAPÍTULO 2

### *O Impulso Tuberculoso.*

Chora de manso e no íntimo...Procura  
Curtir sem queixa o mal que te crucia:  
O mundo é sem piedade e até riria  
Da tua inconsolável amargura.

Só a dor enobrece e é grande e é pura.  
Aprende a amá-la que a amarás um dia.  
Então ela será tua alegria  
E será, ela só, tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa...  
Sofre sereno e d'alma sobranceira  
Sem um grito sequer, tua desgraça.

Encerra em ti tua tristeza inteira.  
E pede humildemente a Deus que faça  
Tua doce e constante companhia...<sup>164</sup>

Datado de 1906, este poema, intitulado “Renúncia”, é o primeiro que Bandeira incluiria em suas obras; além disso, se seguirmos a ordem dos poemas de *A Cinza das Horas*, veremos que o poema figura como o último do livro desde sua primeira edição, de 1917<sup>165</sup>. Em cotejo com os demais poemas feitos em seu tempo de período ginásial (entre 1902 e 1904) ou mesmo durante sua estadia em Campanha (entre 1904 e 1905), o poema não apresenta grandes mudanças na sua forma: é um soneto composto por versos decassílabos, com rimas intercaladas. No que diz respeito ao tema, porém, ele nos apresenta algo mais: um eu-lírico desiludido, que confia a impiedade de um mundo em que somente a dor e a tristeza são capazes de enobrecer o sujeito diante de uma vida vã; dor que o sujeito deve não apenas aguentar “sem um grito sequer”, mas sublimar em alegria e tomá-la pelo seu próprio destino, cultivá-la e convertê-la em poesia. Um detalhe, no entanto, não deve passar despercebido. Na edição anotada de *Poesias Completas*, feita pelo próprio autor em 1940, consta um apontamento feito abaixo do poema: “Teresópolis em 1906 – febre de 40º – sob delírio”<sup>166</sup>. A confissão de que o poema nascera em tais circunstâncias já havia sido feita a Mario de Andrade em carta de 27 de dezembro de 1924: “O soneto ‘Renúncia’ foi feito em

<sup>164</sup> Em geral, o poema segue aqui a variante estabelecida por Bandeira em *A Cinza das Horas*, de 1917. As únicas alterações se dão na modernização das consoantes repetidas no verso 10 (no original, “soffre”) para facilitar a leitura do poema. Ver: BANDEIRA, Manuel. *A Cinza das Horas, Carnaval e O Ritmo Dissoluto*. Edição crítica com organização e notas de Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 95.

<sup>165</sup> BANDEIRA, Manuel. *A Cinza das Horas*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1917, p. 68-69.

<sup>166</sup> Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 204

40º, vômitos, suores frios e escarros de sangue – o quadro clínico completo de uma *poussée* tuberculosa”<sup>167</sup>, diz Bandeira em uma afirmação mal-recebida pelo amigo, que não tarda a retrucar:

E ainda defendes dois ou três casos que chamas de físico-patológicos em tua arte. Entre outros o ‘Renuncia’ [...] Toda a gente tem uma certa ‘teatralidade ingênita’ herdada dessa mãe comum, a hipocrisia. Ora você compreende: um sujeito com 40º de febre, escarrando sangue, vomitando e que se lembra de escrever um poema, fazer arte que tem 14 versos, rimas em lugares certos, tantas sílabas para cada verso. Recorda bem o momento teu, faz friamente a psicologia de ti mesmo, daquele instante e descobrirás a teatralidade ingênita. Isso não implica [sic] insinceridade e hipocrisia propriamente, Manuel. [...] É uma herança natural porém da hipocrisia, da insinceridade que são fenômenos ‘sociais’ e que toda a gente, toda, porque o homem é um bicho social e inteligentemente, pela ‘inteligência’, se associa, não por instinto<sup>168</sup>.

Poemas surgidos em momentos como esse, em que a febre e a tísica parecem tomar conta do corpo do poeta e *impulsioná-lo* para a criação (lembramos que na língua francesa *poussée* significa ‘crise’, mas também ‘impulso’), são vistos por Mário com certa suspeita. Poemas não necessariamente hipócritas, mas artificiais, pose de poeta em uma *mise-en-scène* que só poderia ser forçada, tudo isso parece soar detestável para o autor de *Pauliceia Desvairada*, então engajado em um combate contra o “passadismo” e o “convencionalismo” presentes no cenário literário brasileiro durante os anos 1920. Esta resposta de Mário havia sido motivada por uma discussão acerca de um artigo de 1924 para a *Revista do Brasil*, intitulado “Manuel Bandeira”, no qual Mário não poupa palavras para criticar o primeiro livro do amigo: “*A Cinza das Horas* não é de Manuel Bandeira. Qualquer poeta bonzinho escreveria esses versos. O convencionalismo domina. Manuel está se procurando nos livros dos outros. Engraçado isso!”<sup>169</sup>. Com respeito ao ilustre correspondente, nossa perspectiva aqui vai na exata contramão de Mário: em vez de uma ‘teatralidade’ filha da hipocrisia e, quem sabe, parente próxima da insinceridade, preferimos falar aqui em uma incorporação do imaginário da doença à subjetividade e à poesia de Bandeira por uma outra espécie de encenação, uma *simulação*, conforme Suely Rolnik, em que “por trás da máscara, não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário”, ou seja, em que “a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma”<sup>170</sup>: uma com a qual Bandeira que começa a identificar-se aos poucos, desde os primeiros anos da doença. Desta forma, se a chegada da tuberculose é

<sup>167</sup> Ver: BANDEIRA, Manuel. ANDRADE, Mario de. *Correspondência*: Mario de Andrade e Manuel Bandeira. Organização e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 166, grifo do autor.

<sup>168</sup> Ibid, p. 171.

<sup>169</sup> Ver: ANDRADE, Mario de. “Manuel Bandeira”. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org). *Manuel Bandeira*: verso e reverso. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987, p. 75

<sup>170</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 36.

um acontecimento que altera de forma drástica os rumos da vida de Manuel Bandeira, desfazendo seus projetos de vida e reconduzindo-o aos versos do tempo de ginásio, reduzir os poemas feitos sob este “impulso tuberculoso” a um gesto de “teatralidade” pouco ajuda a compreender este recurso criativo que permeia grande parte dos poemas de Bandeira até a década de 1920; de outra parte, considerar que “não é propriamente a doença que o converte em poeta, mas as condições de vida que a doença impõe”, como faz Sérgio Miceli<sup>171</sup>, também não contribui para analisar a doença como um evento *produtivo*, com grandes repercussões na vida e na poesia de Bandeira.

Como fazê-lo, então? Para compreendê-la desta maneira, é preciso perceber o corpo não somente a partir de sua dimensão biológica ou de sua posição no tabuleiro social, mas concebê-lo como ponto de partida para a produção da poesia, um local de tensões e batalhas internas por meio das quais o pensamento e a arte podem nascer. O que está em questão, portanto, é compreender a tísica e os eventos do corpo como *experiências criadoras*, na medida em que é partindo da doença que o poeta se voltará para a poesia novamente: mais do que uma afecção do pulmão, a tuberculose se configura à maneira de um *hápax existencial* (termo de Michel Onfray), uma das diversas “experiências radicais e fundadoras ao longo das quais do corpo surgem iluminações, êxtases e visões que geram revelações e conversões que se configuram em concepções do mundo coerentes e estruturadas”<sup>172</sup> que Bandeira conhecerá ao longo da vida: ‘Renúncia’ está longe de ser o único primeiro poema ‘físico-patológico’ de Bandeira, mas é o primeiro de muitos que nascem das experiências vividas em seu próprio corpo. Vejamos, por exemplo, como Bandeira descreve a Mário de Andrade o seu processo criativo em carta de 9 de abril de 1927, remetendo ainda à discussão iniciada pelo artigo escrito por Mário de Andrade em 1924:

Acho graça de ler as suas aporrinhações com a literatura. Acho graça porque nisso sou tão diferente de você. É verdade que não sou um escritor como você, sujeito que se prepara, estuda, propõe-se problemas, resolve-os, etc. [...] Eu não faço nada disso. *Minha arte não é arte. É secreção que alivia, excreção...* apesar de todas as mudanças por que passei e que você assinalou na sua crítica o móvel e razão profunda do *Carnaval* e *Ritmo dissoluto* como do que veio depois são os mesmos da *Cinza das Horas*.<sup>173</sup>

Se, como afirma Eduardo Coelho, a doença na poesia de Manuel Bandeira perdura menos como “tema” e mais como “procedimento criativo” em suas obras<sup>174</sup> – algo que esta

<sup>171</sup> MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 44

<sup>172</sup> ONFRAY, Michel. *A Arte de ter Prazer*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 29

<sup>173</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 343.

<sup>174</sup> Ver: COELHO, Eduardo. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de

citação parece supor – é preciso ressaltar que esta maneira de conceber a criação poética tem início nas “*poussées*” tuberculosas que afetam o próprio *corpo* do poeta e, principalmente, com a incorporação da experiência e da vivência da tuberculose à própria poesia, uma experiência que não se desvincula do imaginário da tísica nem das formas por meio das quais ela é percebida e sentida durante este período. Para investigar como doença e poesia se associam nos poemas de Manuel Bandeira durante o período que vai do diagnóstico da tísica (1904) à publicação de *Carnaval* (1919), partiremos de algumas das “metáforas” da tuberculose<sup>175</sup> que se ajuntam à prática da poesia em Bandeira e podem ser pensadas como recorrências temáticas e procedimentais em sua obra poética. Neste processo, optamos por deixar de lado muitos dos poemas que Bandeira viria publicar em periódicos diversos de ampla circulação no Rio de Janeiro do início do século XX, como as revistas *Careta* e *Fon Fon*, e mesmo outros que viriam a compor o livro *A Cinza das Horas*. Entretanto, acreditamos que o foco se justifica pela centralidade que o imaginário da doença terá na poética bandeiriana, sem a qual a criação do espaço de Pasárgada seria impensável. Afinal de contas, como o próprio Bandeira confessaria mais tarde em diversas oportunidades, “Vou-me Embora Pra Pasárgada” surge como a realização de muitos dos impedimentos, frustrações e interdições que estão diretamente ligados a sua experiência com a doença, mostrando-se *em parte* como a verdadeira “inversão” de seu estado debilitado: “O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia [...] a esse aspecto Pasárgada é ‘toda a vida que podia ter sido e que não foi’”, confessaria o poeta décadas mais tarde em um preâmbulo à edição de 1958 de sua autobiografia, reunida na coletânea *Poesia e Prosa*<sup>176</sup>.

Como veremos no terceiro capítulo, é na luta contra esta forma “consuntiva” de fazer poesia, marcante em seu primeiro livro, que Bandeira viria criar as novas formas de expressão para a doença e a melancolia que vemos em “Vou-me embora pra Pasárgada”<sup>177</sup>. Antes de compreender como ele irá combatê-la, porém, faz-se necessário analisar como esta experiência da tísica impele Bandeira a retornar aos versos que diz ter abandonado após os tempos do Ginásio Nacional, de que forma ele assume para si e para o seu fazer poético esta sensibilidade “consuntiva” e a figura do “poeta maldito” [*poète maudit*] da poesia oitocentista, dois lugares-comuns contra os quais ele viria a lutar durante toda a década de 1920,

---

Letras, 2009. 219 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, 2009, p. 135-139

<sup>175</sup> A este respeito, ver: SONTAG, Susan. *Doença como metáfora: AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>176</sup> Ver: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. v2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 9.

<sup>177</sup> Trataremos disto no capítulo 3 desta dissertação.

atualizando o imaginário da doença segundo os preceitos das artes de vanguarda e os estímulos da vida boêmia que começaria a frequentar. Sendo assim, dividiremos nossa busca em duas partes: em primeiro lugar, abordaremos a relação entre a poesia de Bandeira e o imaginário romântico da tísica em *A Cinza das Horas*, abordando como a ideia de “*consumção*” se perfaz em sua criação poética neste período, bem como averiguaremos como Bandeira constrói para si e para seus leitores uma *figura de autor* marcada pela tragédia e pela melancolia, seguindo os moldes do “poeta maldito” do romantismo. Em um segundo momento, por fim, abordaremos como a experiência “consuntiva” da tísica começa a ser questionada por Bandeira e a minguar como “tema” em *Carnaval*, dando lugar a uma ironia pierrotesca e a um cenário de baile de máscaras, mas permanecendo enquanto diretriz fundamental em seu processo criativo.

## 2.1 O poeta consumido

“A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa.”<sup>178</sup>, afirma Susan Sontag no início de seu estudo *Doença como metáfora*. Em seu argumento, a autora coloca ainda que “todos os que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar”<sup>179</sup>. Após o diagnóstico da tuberculose, como Bandeira teria feito uso deste “passaporte” tão custoso a que Sontag se refere? Ao se defrontar com os poemas de *A Cinza das Horas*, a sensação evidente é a de que Bandeira ostenta esta cidadania malsã em muitos de seus poemas, uma vez que o imaginário romântico da tísica parece permear esta obra desde o seu título até o seu último poema: afinal, o nome do livro é uma metáfora diretamente ligada ao princípio tísico da “consumção”, tornado um lugar-comum [*topos*] da poesia oitocentista, em que o sujeito poético sente a doença “arder” e “queimar” por dentro. De modo a compreender como Bandeira faz uso deste *topos* e do imaginário da doença de uma forma geral em seu primeiro livro, voltemos agora para o diálogo de Manuel Bandeira com Mário de Andrade acerca de seus poemas “físico-patológicos”. Na mesma carta de 27 de dezembro de 1924 que citamos há pouco, Bandeira responde a Mário de Andrade com certo ar de indignação às desconfianças do amigo em relação a sua atitude poética nos seus primeiros livros:

Fico espantado de você condenar “Desalento”. Será preciso ser tísico para sentir

---

<sup>178</sup> SONTAG, *op. cit.*, 2007, p. 11

<sup>179</sup> *Ibid.*

certas coisas de tísico? O juízo dos tísicos acerca do poema é unânime. Aquela “pesada, rude canseira” é observação musical perfeita. Ainda me sinto aquela alma “tímida e pervertida”. Acho uma das coisas mais minhas e melhores. Pela verdade de introspecção e justeza de expressão. *A cenestesia (sic) do poema se restabelece instantaneamente quando o releio, faz agora 16 anos que o compus numa crise quase mortal de consumpção neurastênica. Este, “Epígrafe” e mais alguns poucos, foram realmente feitos como que a morrer. É coisa que não se pode discutir*”.<sup>180</sup>

Ao longo de toda a carta, a defesa de Bandeira dos poemas de seu primeiro livro aos ataques de Mário, pronunciados na *Revista do Brasil*, está relacionada a algo que parece alheio ao autor de *Paulicéia Desvairada*, uma condição da qual ele não partilha, mas que faz completo sentido para Bandeira e para os demais que a suportaram: a vivência com uma doença que emacia e esmorece suas vítimas à medida que avança, que lhes consome aos poucos. A ideia de *tísica*, inicialmente desvinculada do conceito de “tuberculose” (este surgido apenas no século XIX), possui grande longevidade: algumas de suas primeiras aparições se dão na medicina de Hipócrates, que descreve seus sintomas na “Primeira Constituição” de *Das Epidemias*: febres intermitentes com calafrios, com tremores nas extremidades; desordem no ventre; suores pelo corpo; urina pouca e descolorida e, além disso, expectoração de saliva misturada com outros fluidos<sup>181</sup>. Em grego antigo, o termo “tísica” [*pthísis*] tem o significado de “consumção”, “perecimento”, “declínio”<sup>182</sup>: ela é uma ruína do corpo, um desgaste progressivo e irreversível. Como apontou Susan Sontag para o caso inglês, até o surgimento da medicina bacteriológica – e mesmo depois, visto que a ideia resiste –, a imagem da tísica como uma *consumção* do corpo restará quase inabalada no imaginário ocidental; o câncer e a tuberculose, por exemplo, durante muito tempo foram experimentados como uma única patologia e eram relacionados desde o período medieval sob a ideia de *consumção*:

No decorrer da maior parte da sua história, os empregos metafóricos da tuberculose e do câncer se entrecruzam e se sobrepõem. O *Oxford English Dictionary* registra *consumption* [“consumpção”] como sinônimo em uso para a tuberculose pulmonar desde 1398 (John de Trevisa: “Quando o sangue afina, segue-se a consumpção e o definhamento”). Mas o entendimento pré-moderno do câncer também invoca a noção de consumpção [...] Assim, desde a remota antigüidade até bem recentemente, tuberculose era, do ponto de vista biotipológico, igual ao câncer. E descrevia-se o câncer, do mesmo modo que a tuberculose, *como um processo através do qual o*

<sup>180</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, p. 166, grifo nosso.

<sup>181</sup> HIPÓCRATES. “First constitution”. In: \_\_\_\_\_. *De moribus popularibus*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0248%3Atext%3DEpid.%3Abook%3D1%3Achapter%3D1>. Acesso em: 28 jan. 2016

<sup>182</sup> Esta definição de *pthísis* pode ser encontrada no léxico de grego antigo-inglês de Lidell & Scott. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=fqisis&la=greek#Perseus:text:1999.04.0057:entry=fqi/sis-contents> Data de acesso em: 28 jan. 2016.

*corpo era consumido*<sup>183</sup>

Uma relação análoga entre os dois conceitos – “tísica” e “consunção” – pode ser encontrada em dicionários mais antigos da língua portuguesa: no *Vocabulário Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau (1725), o verbete “tísica” recebe a seguinte definição: “deriva-se do grego *pthysis*, corrupção, extenuação, consunção. Toma-se geralmente por qualquer atenuação e emaciação do corpo, mas particularmente por aquela consunção que procede das chagas no bofe”<sup>184</sup>. Neste sentido, *tísica* é uma exulceração do bofe, que insensivelmente derrete todo o corpo [...]”; o mesmo parece ocorrer no verbete “tísico”: “o que tem chaga no bofe, e que vai mirrando a cada dia”<sup>185</sup>. Dicionários posteriores como o *Diccionario da Lingua Portugueza*, de Antônio Moraes e Silva (1789), e o *Diccionario de Língua Brasileira*, de Luiz Maria da Silva Pinto (1832), apenas retomam e reduzem o verbete de Bluteau, definindo “tísica” apenas como “doença procedida de chagas no bofe”<sup>186</sup>, abandonando as outras possíveis afecções e reduzindo a tísica basicamente a sua variante pulmonar. No imaginário da doença, contudo, a relação não desaparece: um dicionário mais próximo de Bandeira e Mário, o *Novo Diccionario da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo (1899), parece retomar a relação entre *tísica* e *consunção* estabelecida por Bluteau um século e meio antes: enquanto a palavra “consunção” é definida como “efeito de consumir; definhamento lento e progressivo, produzido por doença”<sup>187</sup>, a tísica ganha a significação de “consumpção lenta; doença tuberculosa dos pulmões; laringite crônica; tuberculose”<sup>188</sup>. Mesmo com a diferenciação entre um e outro, estabelecida com o desenvolvimento da microbiologia, a concepção antiga da consunção parece persistir na experiência moderna da tuberculose após a identificação do bacilo de Koch, vindo a desfazer-se apenas com a descoberta de sua cura durante o século XX.

E quanto ao adjetivo “neurastênica”? Trata-se de uma palavra incluída havia pouco tempo no vocabulário brasileiro. Categoria médica surgida durante o século XIX, a neurastenia se configurava como uma espécie de “mal da civilização” que punha em desordem o “sistema nervoso” dos indivíduos mais frágeis, uma “fraqueza dos nervos” que, segundo Moacyr Scliar, “tinha conotação especialmente sombria numa cultura que valorizava

<sup>183</sup> SONTAG, *op. cit.*, 2007, p. 16, grifo nosso.

<sup>184</sup> Termo arcaico usado para designar os pulmões.

<sup>185</sup> Ver: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez e Latino*. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/>. Data de acesso: 17/01/2015

<sup>186</sup> Ver: SILVA, Antonio de Moraes de. *Diccionario da Língua Portugueza*; e PINTO, Luiz Maria da Silva. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/>. Data de acesso: 17/01/2015

<sup>187</sup> FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: T. Carlos & Irmão, 1899, p. 335, v. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/novodiccioni00figuooog>. Acesso em: 17/01/2016.

<sup>188</sup> FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 617, v. 2

a energia, a força”<sup>189</sup>. Porém, notemos que, em Bandeira, esta “consunção” advém principalmente da doença que o possui em acessos febris e que toma o seu corpo (tanto os pulmões como os “nervos”), levando-o à criação do poema: neste processo em que os versos parecem partir diretamente desta condição que o consome, a tuberculose (a “consunção”) é o próprio “impulso” da criação. Vejamos, por exemplo, como isto se dá em “Desalento”, datado de 1912 (porém começado pelo menos em 1908, a crer na informação de Bandeira) e incluído entre os poemas discutidos na carta a Mário de Andrade a que nos referimos há pouco:

Uma pesada, rude canseira  
Toma-me todo. Por mal de mim,  
Ela me é cara... De tal maneira,  
Que às vezes gosto que seja assim...

É bem verdade que me tortura  
Mais que as dores que já conheço.  
E em tais momentos se me afigura  
Que estou morrendo... que desfaleço...

Lembrança amarga do meu passado...  
Como ela punge! Como ela dói!  
Porque hoje o vejo mais desolado,  
Mais desgraçado do que ele foi...

Tédios e penas cuja memória  
Me era mais leve que a cinza leve,  
Pesam-me agora... contam-me a história  
Do que a minh’alma quis e não teve...<sup>190</sup>

Nas duas primeiras estrofes do poema, o eu-lírico é invadido pela doença: ele demonstra ser tomado por inteiro pela “pesada, rude canseira” que o tortura como uma dor já familiar e bem conhecida, que parece revisitá-lo com certa frequência e que o leva a momentos de uma morte que não vem súbita e certa, mas que aos poucos vai tomando conta do poeta; morte da qual este se aproximaria a cada passo, sem um ponto de chegada visível ou conhecido: o uso das reticências colocam-na em suspenso, como se o eu-lírico se dirigisse a ela sem saber quando e mesmo se chegará lá. Já na terceira e quarta estrofes, temos o indício de uma reelaboração da trajetória de Bandeira sob o signo da *melancolia* e da *desolação*, em que seu passado começa a ser visto como o início da tragédia em que se encontra no presente, como uma parte de sua caminhada rumo à morte, simbolizado por uma imagem cinérea que não apenas ressalta a ideia de leveza que tais memórias antes possuíam,

<sup>189</sup> SCLIAR, *op. cit.*, 2003, p. 153

<sup>190</sup> Procurou-se seguir, aqui, a versão do poema publicada em *A Cinza das Horas*, modernizando-se apenas as repetições consonantais para facilitar a leitura: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 89-90

mas que reforçam a ideia de que elas também foram consumidas pela dor que habita o eu-lírico. E o poema segue:

O ermo infinito do meu desejo  
 Alonga, amplia cada pesar...  
 Pesar doentio... Tudo o que vejo  
 Tem uma tinta crepuscular...

Faço em segredo canções mais tristes  
 E mais ingênuas que as de Fortúnio:  
 Canções ingênuas que nunca ouvistes,  
 Volúpia obscura deste infortúnio...

Às vezes volvo, por esquecê-la,  
 A vista súplice em derredor.  
 Mas tenho medo de que sem ela  
 A desventura seja maior...

Sem pensamentos e sem cuidados,  
 Minh'alma tímida e pervertida,  
 Queda-se de olhos desencantados  
 Para o sagrado labor da vida...

A projeção do “eu” na paisagem toma conta da quinta estrofe: o “*pesar doentio*” pela tragédia do passado parece projetar-se no horizonte; ele preenche a visão do eu-lírico, como se sua condição de moribundo se convertesse em um ponto de vista singular, a ser explorado nas três estrofes seguintes. Na sexta estrofe, o eu-lírico toma para si o lugar de poeta de sua própria tragédia, que encontra nas canções tristes que compõe em segredo; já na sétima estrofe, por seu turno, a “*vista súplice*” – condição para a poesia por vezes esquecida – ressurge pelo medo de um destino ainda mais terrível, sem qualquer familiaridade ou aceitação da morte vindoura, retomada na última estrofe com o olhar de desencanto pela vida de uma alma “*tímida e pervertida*”, lugar em que o eu-lírico se coloca no poema. Neste sentido, “*Desalento*” reúne algumas das principais experiências do autor ao imaginário da tuberculose, como a *consunção* e as imagens febris que a acompanham e a vivência da *melancolia*, que desencadeia a reelaboração de sua trajetória como uma tragédia anunciada. Elas constituem uma tópica que pode ser encontrada com frequência no primeiro livro de Bandeira, um conjunto de lugares-comuns relativos ao imaginário da doença os quais o autor afirma ter sentido na carne e nos versos, mas que seriam sumariamente rejeitados por Mario de Andrade no artigo de 1924 e mesmo nas correspondências como produto de “*teatralidade*”. Porém, se cotejarmos o poema com a carta de Bandeira a Mario de Andrade, veremos que a vivência com a tísica não se manifesta apenas como o teatro de um “*poeta decadentista*” ou um “*tema recorrente*”, sendo desenvolvida a ponto de se tornar um procedimento de criação



estrofes do poema, uma vez que o “mau gênio da vida” *queima* de forma inclemente o eu-lírico, e é em solidão que seu coração – órgão da paixão romântica por excelência – haveria de *arder*, metáforas ígneas que ressoam novamente o imaginário da doença: para Susan Sontag, um ponto em comum entre o imaginário do câncer e da tuberculose é o de que “ambos são, ou eram, encarados como doenças da paixão”, e, no caso específico da tuberculose, “a febre é um sinal de ardência interior: o tuberculoso é alguém ‘consumido’ pelo ardor, aquele ardor que leva à dissolução do corpo.”<sup>193</sup>. Se atentamos para a função desempenhada por “Epígrafe” no contexto da obra, todavia, o poema ganha outra camada de sentido: afora a epígrafe presente na primeira edição de *A Cinza das Horas*, de 1917, é ele o primeiro poema do conjunto, responsável por dar o tom do livro e apresentar ao leitor a condição solitária e febril do poeta que escreve. Assim, a consunção se reafirma como procedimento poético, uma vez que os poemas que seguem são englobados por ela desde o início: são eles a “cinza fria” que restou das horas em brasa e dos “gritos dementes” do autor. É o mesmo procedimento que parece permear outra epígrafe de Bandeira, também incluída no início de *A Cinza das Horas* e que hoje conhecemos sob o título “Desalento”:

Eu faço versos como quem chora  
De desalento... de desencanto...  
Fecha o meu livro se por agora  
Não tens motivo algum de pranto.

Meu verso é sangue, volúpia ardente...  
Tristeza esparsa...remorso vão...  
Dói-me nas veias. Amargo e quente,  
Cai gota a gota do coração...

E nesses versos de angústia rouca  
Assim dos lábios a vida corre  
Deixando um acre sabor na boca...

– Eu faço versos como quem morre.

“Epígrafe” porque este era o nome do poema no manuscrito do primeiro projeto de livro de Manuel Bandeira, intitulado *Poemetos Melancólicos* um esboço de obra idealizado quando da estadia de Bandeira no sanatório de Clavadel, na Suíça, entre os anos de 1913 e 1914. O projeto original não voltou com seu autor para o Brasil e acabou esquecido em uma gaveta; felizmente, o autor recordava de boa parte de seus poemas, que futuramente seriam utilizados em *A Cinza das Horas* (1917) e mesmo em *Carnaval* (1919) com modificações. Entre eles, encontramos este metapoema (ou seja, um poema que dialoga sobre o próprio

<sup>193</sup> SONTAG, *op. cit.*, 2007, p. 24.

fazer poético), o qual, assim como a “Epígrafe” de *A Cinza das Horas*, ocupa um lugar estratégico em *Poemetos*: é o primeiro poema da obra inédita, responsável por apresentar ao leitor o teor dos poemas que encontrará no livro. Função que fica clara já no primeiro verso, em que o eu-lírico assume de forma direta a função de autor<sup>194</sup>, enunciando sua poética através de um símile: “Eu faço versos como...”. A primeira comparação é feita com um choro desencantado, feito em tom de confiança, deixando claro o meio-tom melancólico e confessional da obra. Daí, abre-se caminho para algumas metáforas poéticas presentes na segunda estrofe, em que o *sangue* ganha destaque: o verso e o sangue ganham um sentido de unidade – o verso é visto como o próprio sangue que “corre dos lábios”, que se esvai na tosse e que deixa o eu-lírico cada vez mais perto da morte: fazer versos, aqui, é morrer aos poucos. Em comentário acerca de *A Cinza das Horas*, Joaquim Francisco-Coelho, em menção clara a “Desencanto”, coloca que “a certa altura, o processo de morrer, que se arrasta em agonia lenta e gotejante, confunde-se com o próprio ato de escrever: a tinta vira sangue, a tinta é sangue”<sup>195</sup>, afirmação condizente com o projeto do livro e que liga de forma indissolúvel versificação e consunção. Já em *A Cinza das Horas*, portanto, Bandeira busca na poesia uma forma de conciliação com a morte que dele se aproximaria de diversas maneiras ao longo de seus mais de oitenta anos de vida. A tuberculose é para ele um evento singular, que redefine sua trajetória e o impulsiona para a poesia – um *hápx existencial* – na medida em que é a partir da doença que Bandeira se volta para a escrita com um novo propósito: agora para tentar familiarizar-se com uma doença que o “consome” tosse a tosse, poema a poema.

Assim, a doença se mostra uma espécie de “porta de entrada” para o imaginário romântico da tuberculose, como vimos no tocante ao princípio da “consunção”. Este, porém, seria apenas um dos lugares-comuns [*topos*] a ele associados que Bandeira viria a incorporar nos poemas de seu primeiro livro: neste sentido, é preciso ressaltar que “fazer versos como quem morre” não é uma postura restrita a poetas adoecidos. Segundo Bruno Viard, a morte do poeta constitui um tema típico da literatura romântica oitocentista, seja em verso ou prosa: “os poetas são mortais como todos os outros humanos, mas [no romantismo] há uma morte específica do Poeta”<sup>196</sup>, diz o mesmo autor. Ao longo do século XIX, este tema seria retomado posteriormente por inúmeros autores românticos, simbolistas e decadentistas, transformando-se em um *topos* literário no qual o poeta é concebido como uma figura trágica e melancólica,

<sup>194</sup> Acerca da noção de “função de autor”, ver: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

<sup>195</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. *Manuel Bandeira Pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 13

<sup>196</sup> No original: “Les Poètes sont mortels comme les autres humains, mais il existe une mort spécifique du Poète”. In: VIARD, Bruno. *Les 100 mots du romantisme*. Paris: PUF, 2010, p. 78.

incompreendido por seu tempo e reprimido por uma sociedade que não suporta ouvir sua voz, ganhando com isso um ponto de vista refinado sobre o mundo que o cerca. Desta forma, a doença seria uma das condições que integrariam o lugar-comum “poeta maldito”, criado e difundido na literatura e nas artes entre os séculos XVIII e XIX: como afirma Pascal Brissette, durante este período, “a pobreza, a perseguição e a doença representam, portanto, a base da tópica a partir da qual foi possível erigir uma crença no poder benéfico do sofrimento sobre a criação literária e artística”<sup>197</sup>, uma tópica que está na raiz da “imagem” do autor que Bandeira cria para si em *A Cinza das Horas* desde os primeiros versos do livro. Como já adiantamos acerca dos poemas epigráficos de Bandeira a *Poemetos Melancólicos* e *A Cinza das Horas*, as epígrafes assumem aqui o papel essencial de introduzir o leitor naquilo que seria essencial na obra, bem como ao gesto poético que seria adotado por seu autor. Uma função que é destacada pelo próprio Bandeira em uma passagem do *Itinerário de Pasárgada*, na qual o autor afirma que a citação de abertura de *A Cinza das Horas* seria responsável por resumir todo o “sentimento”, ou ainda, a “fatura” da obra:

*A Cinza das Horas* não continha tudo o que eu havia escrito até 1917. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pelas mesmas intenções de fatura. *O sentimento ia resumido, por assim dizer, nos versos já transcritos de Maeterlinck*<sup>198</sup>. A fatura já não era de modelo parnasiano e sim simbolista, mas de um simbolismo não muito afastado do velho lirismo português. Os sonetos a Camões e a Antônio Nobre são claros indícios disto.<sup>199</sup>

A epígrafe escolhida para a primeira edição de *A Cinza das Horas*, portanto, acaba por funcionar como uma metonímia do livro: ela é a parte responsável por resumir a totalidade da obra em poucas palavras, de lhe dar um caráter, uma feição. Sendo assim, tratemos aqui dos versos de Maurice Maeterlinck, os mesmos que determinariam, segundo o autor, a “unidade de fatura” dos poemas selecionados para este livro:

Minh'alma no fim se entristece  
Entristece enfim de cansada  
E se cansa enfim de ser vã.<sup>200</sup>

Este trecho, parte da estrofe inicial do poema “Âme de Nuit” (“Alma de Noite”), aponta para certa filiação à poesia decadentista de fins dos anos mil e oitocentos ou ao

<sup>197</sup> BRISETTE, Pascal. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. *CONTEXTES*, 12 mai. 2008, p. 25. Disponível em: <<https://contextes.revues.org/1392?lang=fr>>. Acesso em: 03 ago. 2016. Tradução nossa.

<sup>198</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dramaturgo e poeta simbolista belga, lido por diversos autores brasileiros no início do séc. XX como Ribeiro Couto, Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

<sup>199</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954 p. 51.

<sup>200</sup> No original : “*Mon âme en est triste à la fin / Elle est triste enfin d'être lasse / Elle est lasse enfin d'être en vain.*” Tradução de Carlos Newton Júnior. In : BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 7 ed. São Paulo: Global, 2012.

simbolismo do poeta belga a quem Bandeira chamaria de “o grande místico, o maior poeta vivo” em carta a Ribeiro Couto, datada de quatro anos depois do lançamento de *A Cinza das Horas*<sup>201</sup>. Ele é, também, uma espécie de adesão a um mote repetido com insistência em diferentes áreas das letras e das artes durante todo século XIX a que George Steiner chama de “o grande *ennui*<sup>202</sup>”, uma sensibilidade marcada por “uma espécie de gás do pântano de tédio e vazio que engrossa as terminações nervosas da vida social e intelectual”<sup>203</sup> da Europa pós-1815. De acordo com este autor, após os tempos frenéticos das guerras napoleônicas e da Revolução Francesa, segue-se uma onda de marasmo formada por “[...] processos de frustração, de ociosidade cumulativa, de energias transformando-se em rotina com o aumento da entropia, de movimento ou inação repetidos, suficientemente prolongados secretando um veneno no sangue, um ácido torpor”<sup>204</sup> que se arrastaria por todo o restante do século XIX e mesmo pelo início do XX, como neste excerto de Maeterlinck em que o estado de espírito do eu-lírico é o de certa melancolia “cansada” por viver uma vida em vão – excerto que exprime a sensibilidade que resumiria o projeto do livro quando de seu lançamento: “[...] publiquei o livro [A Cinza das Horas]”, diz Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*, “ainda que sem intenção de começar carreira literária: desejava apenas dar-me a ilusão de não viver inteiramente ocioso”<sup>205</sup>. Porém, a epígrafe teria pouca duração, dado que à época do lançamento de *Poesias* (1924), a primeira compilação de livros de Bandeira, a epígrafe de Maeterlinck já estava eliminada da parte de *A Cinza das Horas*.

Mas o que teria levado a este apagamento? Possivelmente, ele se deu em meio às tentativas de ruptura com esta forma “trágica” de fazer poesia motivada pelo imaginário da tuberculose, iniciadas por Bandeira em *Carnaval* (1919) e estendidas por toda a sua produção da década de 1920. A este respeito, é importante ressaltar que a segunda edição de *A Cinza das Horas*, datada de 1924, surge quando a poesia banderiana passa pela assimilação de princípios e recursos criativos ligados às vanguardas europeias, como a supressão da “dor

<sup>201</sup> Ver: BANDEIRA, Manuel; COUTO, Ribeiro. *Pouso Alto*: correspondência dos anos 20. Organização e notas de José Almino de Alencar - correspondência inédita. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d, p. 11 [no prelo]

<sup>202</sup> “*Ennuï*”, em seu uso feito por George Steiner, é um caso de difícil tradução para a língua portuguesa: ele indica uma espécie de estado moroso ao qual o uso da palavra *spleen* feito por Baudelaire mais se aproximaria. Em língua portuguesa, aproximam-se desta concepção as palavras “tédio” e “melancolia”, mas sem a mesma exatidão. Ver: STEINER, George. *In Bluebeard's Castle: some notes towards the redefinition of culture*. New Haven: Yale University Press, 1971

<sup>203</sup> No original: A kind of marsh gas of boredom and vacuity thickened at crucial nerve-ends of social and intellectual life. In: STEINER, *op. cit.*, 1971, p. 11.

<sup>204</sup> No original: “I have in mind manifold processes of frustration, of cumulative *désœuvrement*. Energies eroded to routine a entropy increases. Repeated motion or inactivity, sufficiently prolonged, secrete a poison in the blood, na acid torpor”. *Ibid.*, p. 9, tradução nossa.

<sup>205</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, p. 49.

poética” e do “*ennui*”, princípios explicitados no manifesto *A antitradução futurista*, de Guillaume Apollinaire, de grande impacto sobre a poesia modernista brasileira durante os anos 1920 e os quais, como veremos mais adiante, se mostram determinantes na criação de um poema em que a melancolia não mais é exprimida pela figura do “poeta trágico” que “faz versos como quem morre”, mas sim por um mundo de alegrias dos quais ele se encontraria privado<sup>206</sup>. Desta forma, esta sensibilidade “consuntiva” e esta imagem “trágica” do poeta que permeiam as epígrafes de *A Cinza das Horas*, futuramente combatidas por Bandeira em “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, parecem andar de mãos dadas com o novo destino de Manuel Bandeira dado que, desde o final do século XVIII, tísica e melancolia são associadas com frequência à poesia. A respeito desta ligação, Susan Sontag aponta que, especialmente durante o século XIX, ambos são vistos como fatores interligados (e, por vezes, *indissociáveis*) que *individualizam e enobrecem* o indivíduo:

A enfermidade era uma maneira de tornar as pessoas "interessantes" – como "romântico" era originalmente definida [...] O enfoque romântico da morte assegura que as pessoas se tornam mais interessantes e mais interessantes por sua doença [...] A tristeza tornava a pessoa "interessante". Ser triste era um sinal de refinamento, de sensibilidade. Ou seja, ser impotente [...] Mas é necessária uma pessoa sensível para sentir tal tristeza, ou, por implicação, para contrair tuberculose. O mito da tuberculose constitui o penúltimo episódio na longa carreira da antiga noção de melancolia – que era a doença do artista, de acordo com a teoria dos quatro humores. A personagem melancólica – ou tuberculosa – era superior: sensível, criativa, um ser à parte.<sup>207</sup>

Para o romantismo, o tísico – por definição, um melancólico – eleva-se da mediocridade burguesa em sua luta contra a morte, que, se não pode ser vencida, valoriza-o como indivíduo e torna-o um sujeito único, “sensível” e digno de atenção; converte-o, enfim, em uma ilha solitária de “interesse” em meio a um mar de indiferença pequeno-burguesa. Desta maneira, a tísica é aqui associada à criação poética, em uma retomada da antiga ligação entre “genialidade” e “melancolia” baseada na teoria dos quatro humores da medicina hipocrática. Segundo Moacyr Scliar<sup>208</sup>, esta teoria pressupõe que o desequilíbrio de um dos quatro fluidos (“humores”) componentes do corpo (o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra) daria ao sujeito um temperamento distinto; dentre eles, o temperamento “melancólico”, marcado pelo predomínio da bile negra, seria o mais inclinado às artes e ao pensamento, como se pode ver na indagação realizada por Aristóteles em seu Problema XXX: “por que razão

<sup>206</sup> Ver capítulo 3 desta dissertação.

<sup>207</sup> SONTAG, *op. cit.*, 2007, p. 32-33

<sup>208</sup> Acerca desta ligação entre os gregos antigos, ver: SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 75-78.

todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?”<sup>209</sup>. Tal relação entre melancolia e criação seria retomada pelo movimento romântico de tal forma que, durante todo o século XIX, a tísica seria a doença “por excelência” do melancólico, e, portanto, do *poeta*. Assim, se as epígrafes idealizadas para *A Cinza das Horas* – sejam as do próprio Bandeira, sejam as de outros poetas – são poemas encarregados de explicitar para o leitor o fazer poético de seu autor, elas também se tornam, de uma forma ou outra, uma espécie de adesão a esta corrente literária do século XIX e do início do século XX que Edmund Wilson chamaria de “romântico-poética”<sup>210</sup>, na medida em que ela incorpora uma concepção de poesia e uma postura do poeta que advém diretamente deste mito do “poeta maldito”: em certo sentido, a linhagem romântico-poética enfatiza o indivíduo e sua visão única contra um mundo que parece fadado a não compreendê-la, dando um novo estatuto à imagem do poeta.

Porém, as referências de Bandeira a poetas “romântico-poéticos” em *A Cinza das Horas* apontam não apenas para um contato profícuo com esta vertente da poesia setecentista e oitocentista, mas para uma *identificação* do autor com suas premissas e com a imagem trágica do poeta que ela veicula. Compreendendo que a figura do autor, como aponta Michel Foucault<sup>211</sup>, é uma construção que se dá no próprio texto a partir de um conjunto de operações internas e externas, tentaremos entrever como Manuel Bandeira constrói uma figura de autor diretamente ligada a esta via “romântico-poética” da poesia oitocentista – o “*poeta maldito*” – para si e para seus leitores em *A Cinza das Horas*, notadamente por meio da análise de alguns poemas que remetem ao próprio fazer poético ou à concepção de poeta adotada por Bandeira em seu primeiro livro. Nos diálogos intertextuais de Bandeira ao longo de *A Cinza das Horas*, são abundantes as referências a escritores ligados ao romantismo e ao simbolismo (principais movimentos ligados ao eixo “romântico-poético”), algumas das quais são explicadas pelo próprio Bandeira na edição anotada de *Poesias Completas* de 1940. Uma delas pode ser encontrada no poema “Versos Escritos N’Água”, que já figurava entre os poemas selecionados para o manuscrito de *Poemetos Melancólicos* em 1914 antes de ser reaproveitado em *A Cinza das Horas* três anos depois:

Os poucos versos que aí vão,  
Em lugar d’outros é que os ponho.  
Tu que me lês, deixo ao teu sonho  
Imaginar como serão.

<sup>209</sup> ARISTÓTELES, apud. SCLIAR, *op. cit.*, p.56

<sup>210</sup> Ver: WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>211</sup> Ver: FOUCAULT, *O que é um autor?* Lisboa: Passagens; Vega, 2002.

Neles porás tua tristeza,  
 Ou bem teu júbilo, e, talvez,  
 Lhes acharás, tu que me lês,  
 Alguma sombra de beleza...

Quem ouviu não os amou  
 Meus pobres versos comovidos!  
 Por isso fiquem esquecidos  
 Onde o mau vento os atirou.<sup>212</sup>

Se atentarmos para a anotação à margem esquerda deste poema feita por Bandeira em *Poesias Completas*<sup>213</sup>, encontraremos: “plágio<sup>214</sup> do epitáfio de Keats: ‘aqui jaz um homem cujos versos foram escritos n’água’”, em referência clara a John Keats (1795-1821), poeta romântico inglês do início do século XIX. Dado que o epitáfio de Keats não consta no corpo de suas obras, a citação se torna indicativa não somente de um contato com seus textos literários, mas principalmente com sua *biografia*, marcada por um falecimento precoce aos vinte e cinco anos em decorrência da tísica: trata-se justamente do autor que se converteria no exemplo paradigmático do “poeta consuntivo” do romantismo<sup>215</sup>, homenageado por românticos e pós-românticos ingleses e de outros lugares por sua sensibilidade exacerbada pela doença e por sua trágica vida encerrada na flor da idade. Neste poema cujos versos apenas substituem outros versos “comovidos”, ignorados e esquecidos por seus ouvintes e pelo destino, o eu-lírico parece assumir traços da figura do “*poeta maldito*” do romantismo, que vê suas percepções únicas serem desprezadas pelos demais; algo que é reforçado se levarmos em consideração o diálogo implícito com a biografia de Keats, iniciada já no título do próprio poema.

No mais, cabe notar que os outros dois poemas deste livro dedicados a escritores, compostos entre 1904 e 1917, são indicativos não apenas da aproximação de Bandeira com a poesia portuguesa – algo já denotado pelo autor em um dos excertos que vimos do *Itinerário de Pasárgada* –, mas da reapropriação de autores interpretados como “trágicos” ou “melancólicos” pelo autor de *A Cinza das Horas* e da concepção de *poeta* que este acaba por construir ao longo desta obra. Tratemos primeiro de “A Camões”, soneto em que Bandeira faz

<sup>212</sup> Adotamos aqui versão do poema disponível na primeira edição de *A Cinza das Horas*, de 1917. In: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 44

<sup>213</sup> Os dados acerca das anotações de Bandeira neste caderno e de sua posição no texto foram retirados das notas preliminares de Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Ver: *Ibid*, p. 1-35.

<sup>214</sup> A noção de “plágio” em Manuel Bandeira não significa uma “cópia” pura e simples, mas a apropriação de excertos, temas ou frases de outros autores para a criação de uma obra nova. Acerca desta noção, ver: COELHO, *op. cit.*, 2009.

<sup>215</sup> Ver: LAWLOR, Clark. *Consumption and Literature: the making of the romantic disease*. London: Macmillan, 2007.

loas a um de seus autores prediletos desde o Ginásio Nacional. Concentremo-nos em suas duas primeiras estrofes, nas quais Bandeira define sua visão do poeta lusitano:

Quando n'alma pesar de tua raça  
A névoa da apagada e vil tristeza,  
Busque ela sempre a glória que não passa,  
No teu poema de heroísmo e de beleza.

Gênio purificado na desgraça,  
Tu resumiste em ti toda a grandeza,  
Poeta e soldado... Em ti brilhou sem jaça  
O amor da grande pátria portuguesa.<sup>216</sup>

As referências a Camões ao longo de todo o poema ficam evidentes não apenas nas citações apontada pelo próprio Bandeira no exemplar de *Poesias Completas* (como “apagada e vil tristeza” e duas outras que não aparecem nestas duas primeiras estrofes), como se dá na própria métrica do poema – o metro utilizado nos versos é sem dúvida o decassílabo camoniano, com pausas intercambiáveis na segunda, terceira ou quarta sílaba, e obrigatórias na sexta e na décima<sup>217</sup>. Mas como a figura do poeta de *Os Lusíadas* é desenhada nestas duas estrofes, as primeiras do poema? Neste caso, a visão de Bandeira sobre Camões segue àquela dos românticos portugueses: em um e em outro, Camões é retratado como um poeta trágico, melancólico, “purificado na desgraça”, a buscar a glória eterna em seus versos. Sobre esta retomada de Camões pelo romantismo português, Eduardo Lourenço afirma que

À primeira vista, a promoção da obra de Camões ao estatuto de mito literário de configuração romântica não deixa de surpreender. É verdade que o interesse parece repousar tanto, senão mais, sobre o destino do poeta-guerreiro, com uma vida aventureira e infeliz, que sobre a obra em si. No entanto, a lenda biográfica existia desde o século XVII, sem que tivesse gerado as mesmas consequências<sup>218</sup>

É certo que, mesmo à época de publicação do poema de Bandeira, louvações a Camões estavam longe de ser novidade na tradição literária portuguesa e brasileira; sabe-se que poucos poetas foram tão glorificados em verso ou prosa como aquele que mandou calar as odes de Alexandre e Trajano para cantar as glórias de um épico Portugal, a contornar cabos tormentosos e afirmar-se sobre gigantes. O mesmo vale para a descrição de Camões como um poeta saudosista, que seria posteriormente consolidada pelo romantismo português, particularmente com o poema “Camões”, de Almeida Garrett, no qual seu autor procura

<sup>216</sup> Utilizamos aqui a variante do poema segundo a primeira edição de *A Cinza das Horas*. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 39

<sup>217</sup> Acerca do Decassílabo Camoniano, ver: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 73.

<sup>218</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 55-56

irmanar-se ao poeta de *Os Lusíadas* no sentimento ao longo de seus dez cantos, iniciando uma longa tradição de poemas e homenagens que alçariam Camões e sua saudade à condição de elementos da própria identidade nacional portuguesa – tradição a que Bandeira parece seguir em sua caracterização de um Camões assolado pela “névoa da apagada e vil tristeza” definidoras de sua “raça” lusitana; um Camões melancólico e saudoso de sua terra natal, quase um romântico fora de seu tempo, enquadrado na figura do “poeta maldito” igualmente estabelecida pelo autor de *A Cinza das Horas* ao longo deste livro.

Os poemas laudatórios de *A Cinza das Horas*, entretanto, seriam ainda estendidos a outro português, este também um de seus autores prediletos. Entretanto, a homenagem aqui ganha outros contornos. “A Antônio Nobre”, datado de 1916, é também um poema de proximidade e identificação, como se o destino de um se espelhasse no destino de outro: temos aqui um poeta assolado pela mesma “má sorte”, internado no mesmo sanatório e marcado pela mesma condição de tísico que lhe condena à morte. Vejamos, enfim, o poema:

Tu que penaste tanto e em cujo canto  
Há a ingenuidade santa do menino;  
Que amaste os choupos, o dobrar do sino,  
E cujo pranto faz correr o pranto:

Com que magoado olhar, magoado espanto  
Revejo em teu destino o meu destino!  
Essa dor de tossir bebendo o ar fino,  
A esmorecer e desejando tanto...

Mas tu dormiste em paz como as crianças.  
Sorriu a Glória às tuas esperanças  
E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que eu cobiço?  
Foste conde aos vinte anos... Eu, nem isso...  
Eu, não terei a Glória... nem fui bom.<sup>219</sup>

Neste soneto em decassílabos, fica clara já nas duas primeiras estrofes a relação estabelecida pelo eu-lírico com o autor português e sua trajetória poética e biográfica: o poema se baseia em um diálogo intertextual que não acontece apenas nas referências a versos do poeta homenageado, elemento também presente em “A Camões”<sup>220</sup>. Baseado na

<sup>219</sup> Utilizamos aqui a versão disponível na primeira edição de *A Cinza das Horas*. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 40.

<sup>220</sup> Segundo J. C. Guimarães e Rachel T. Valença, no exemplar anotado de *Poesias Completas*, de 1940, Bandeira sublinha os termos “plagiados” de Antônio Nobre: ‘dormiste em paz como as crianças’ e ‘conde aos vinte anos’. Ambos provêm de dois poemas do livro “Só”, do mesmo autor: o primeiro trecho é parte do poema “Ao cair das folhas”; o segundo, do poema “Conde”. A este respeito, ver: BANDEIRA, *A Cinza das Horas, Carnaval...*, p. 201.

aproximação e na diferenciação de elementos biográficos de ambos, a similitude com Nobre se dá na presença de dois sujeitos (o eu-lírico e o poeta português) marcados por uma *redefinição biográfica* a partir da aquisição da doença: na primeira estrofe, vemos a infância – tempo anterior à tuberculose – ser alçada ao símbolo de certa pureza perdida que leva o eu-lírico às lágrimas, como se ele se encontrasse ali. Trata-se do início de uma símile entre as duas trajetórias biográficas que é exclamada ainda na segunda estrofe (“Revejo em teu destino o meu destino!”), na qual a *melancolia* e a *consunção* enfim entram em cena como traços partilhados pelos dois poetas, ligados por uma enfermidade que, além de desgastá-los rumo à morte, lhes arde o desejo, dor comum a ambos e que eu-lírico reclama como a conexão maior entre a vida e a poesia dos dois. Por meio desta leitura de Nobre, o autor de *A Cinza das Horas* é desenhado aqui como uma figura igualmente trágica, marcada pela sina da consunção e do desejo não-satisfeito que por ela é promovido.

Na terceira estrofe, por sua vez, começam a ser elencadas as *diferenças* através das quais o eu-lírico do poema se coloca novamente na figura do “poeta maldito”: em diálogo com o poema “Cair do Outono” de Nobre, a infância continua a preservar aquilo que há de menos doente na trajetória dos dois poetas: “dormir em paz como as crianças”, trecho de Nobre “plagiado” por Bandeira, é aqui o eufemismo escolhido para a morte, revertida em um leve sono que remonta ao tempo anterior à experiência da doença. Trata-se de regressar à infância e ter a paz que a tuberculose e o fim trágico por ela já prescrito não permitem ter em vida, morte que demarca as diferenças entre ambos, na medida em que um já teria encontrado um final feliz para sua trágica existência, no qual as dores e as angústias da consunção se encontram ausentes, enquanto o eu-lírico se encontra ainda a lamentar a situação trágica em que vive.

Desta maneira, a centralidade de Antônio Nobre entre as leituras de Bandeira não pode ser desprezada. Como já começamos a perceber na análise de “Desalento”, a figura de autor criada por Bandeira, baseada na poesia de laivo romântico-poético à qual o livro se filia, é marcada por uma *redefinição biográfica* feita a partir da doença, em que a infância é convertida em uma inocência contraposta a um presente no qual o poeta esmorece dia-a-dia, sem saber quando o fim haveria de chegar. Portanto, é no diálogo (explícito ou implícito) com autores interpretados segundo o arquétipo do “poeta maldito” ou “trágico” que Bandeira constrói sua própria figura de autor em *A Cinza das Horas*, marcada pela consunção e pela desolação expostas pelo eu-lírico ao longo de todo o livro, uma imagem do poeta que ganharia repercussão desde os anos da publicação das primeiras obras: não à toa, Manuel Bandeira seria conhecido como o “poeta tísico” mesmo depois da melhora e da estabilização

de seu quadro, um epíteto que seria utilizado mais tarde em relatos biográficos e análises críticas acerca de Bandeira e de sua poesia<sup>221</sup>.

Assim, é na relação com esta experiência da tísica oitocentista, associada à consunção, à melancolia, e a certa figura trágica do poeta, que Bandeira procura renovar sua maneira de fazer poesia e reelaborar a sua própria imagem durante os anos 1920, em um combate com esta forma “consuntiva” de fazer poesia, combate que acabaria por dar origem ao poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” e ao espaço que ele nomeia: assim, este poema surge em um processo de “atualização” destes lugares-comuns do imaginário da tuberculose, que agora deveriam ser expressados segundo os preceitos de uma arte “nova”, anunciada nos manifestos das vanguardas. A doença permaneceria como um procedimento criativo duradouro na obra de Bandeira, sobretudo na poesia, entendida pelo autor através de metáforas diretamente ligadas às experiências de seu corpo: “os meus poemas em certo sentido me satisfazem porque sempre os fiz para atender uma necessidade imperiosa de expressão. Secreção orgânica. Urina da gente pode feder que é sempre urina. A minha poesia pode não prestar mas tenho a impressão que é sempre poesia”<sup>222</sup>, afirma Bandeira a Mário de Andrade em carta de 22 de maio de 1930, às vésperas do lançamento de *Libertinagem*. Enquanto tema, porém, a “consunção” teria vida curta, quase desaparecendo da poesia de Bandeira após 1917, abrindo espaço para os pierrôs entristecidos e os sapos de *Carnaval* dois anos depois.

## 2.2 Um carnaval sem alegrias

“O meu *Carnaval* começava ruidosamente, como o de Schumann, mas foi-me saindo tão triste e mofino, que em vez de acabar com uma galharda marcha contra filisteus, terminou chocantemente ‘not with a bang, but a whimper’<sup>223</sup>”, diz Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*. A declaração de Bandeira, quase uma transcrição do “Epílogo” de seu segundo livro, não apenas indica a influência do *Carnaval* de Robert Schumann<sup>224</sup> na elaboração desta obra, como também assinala um projeto literário distinto daquele de *A Cinza das Horas*: à diferença deste, o teor trágico do livro não parece ser algo determinado desde seu começo, ele não teria a fatura melancólica de seu antecessor. Trata-se de algo que pode ser notado se levamos em conta o seu poema de abertura, criado à maneira dos acordes “quase majestosos”

<sup>221</sup> Ver as referências ao “poeta tísico” em: BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*

<sup>222</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 448.

<sup>223</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 54. Aqui, Bandeira faz menção ao poema ‘Os homens ocios’, de T. S. Eliot, em uma expressão que pode ser traduzida como: “Não com um estrondo, mas com um soluço”.

<sup>224</sup> Robert Schumann (1810-1856), compositor romântico alemão.

do primeiro movimento da obra do compositor alemão<sup>225</sup>:

Quero beber! Cantar asneiras  
 No esto brutal das bebedeiras  
 Que tudo emborca e faz em caco...  
 Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada  
 No torvelinho da mascarada  
 A gritar em doudo assomo...  
 Evoé Momo!

[...]

A Lira etérea, a grande Lira!...  
 Por que eu extático desfira  
 Em seu louvor versos obscenos,  
 Evoé Vênus!<sup>226</sup>

Já no poema de abertura, “Bacanal”, o leitor é introduzido a um clima festivo e nada comportado que lembra muito pouco o poeta que “faz versos como quem morre” de *A Cinza das Horas*; aqui, não se trata apenas de aceitar o destino ou de reclamar de sua sina, mas de afirmar a vida e o que nela houver para se aproveitar enquanto se está neste mundo, uma “carnavalização” em que a desmedida e o dionisíaco figuram em versos satíricos e histriônicos, muito distantes dos alexandrinos e dos decassílabos carregados de seriedade de seu livro anterior<sup>227</sup>. Se, de acordo com Mikhail Bakhtin, a “percepção carnavalesca do mundo” é marcada desde o período medieval “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’” e por uma inversão dos padrões e da hierarquia vigentes no cotidiano<sup>228</sup>, é preciso notar que, em “Bacanal”, o Carnaval idealizado por Bandeira não se dá apenas na disposição a exageros de um eu-lírico altissonante, que se despersonaliza na massa festiva com suas bebedeiras e louvações à desmedida, mas também em uma inversão *textual*, realizada através

<sup>225</sup> Na partitura do *Carnaval* de Robert Schumann, no movimento inicial da obra (“preâmbulo”), há uma marca de expressão com os dizeres italianos ‘quasi maestoso’ figurando em sua primeira página, indicativa da intensidade que deveria ser dada pelo músico durante sua execução. Disponível em: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772-Schumann\\_Robert\\_Werke\\_Breitkopf\\_Gregg\\_Serie\\_7\\_Band\\_2\\_RS\\_47\\_Op\\_9\\_scan.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772-Schumann_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_2_RS_47_Op_9_scan.pdf). Data de acesso: 06 mar. 2016.

<sup>226</sup> Utilizamos aqui a versão do poema disponível na primeira edição de *Carnaval*. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 100.

<sup>227</sup> Acerca da “solenidade” e da “seriedade” associadas ao metro alexandrino, ver: AUERBACH, Erich. “As flores do mal e o sublime”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 304-305.

<sup>228</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUIITEC, 1987, p. 10

do emprego de um “estilo baixo” (termo de Erich Auerbach) e cômico<sup>229</sup> até então praticamente ausente de sua obra. Falso ou não, este *gesto de inversão*, convertido aqui em uma mudança temática e estilística do que até então produzira após a doença, não pode ser desprezado na compreensão de *Carnaval* e nem do surgimento de Pasárgada, uma vez que ambas estão interligadas por este mesmo procedimento em que o dionisíaco e o carnavalesco surgem como recursos para “inverter” a melancolia. Em “Não sei dançar”, primeiro poema de *Libertinagem*, é pela festa que Bandeira recusará definitivamente a tísica como uma matriz poética, lançando-se ao ritmo do *jazz-band*; é virando de ponta-cabeça o seu próprio cotidiano que Bandeira haveria de criar um “lá” (“lá sou amigo do rei”), território de prazeres desimpedidos que serve de contraposição a um “aqui” marcado pela infelicidade (“aqui eu não sou feliz”).

Assim como o eu-lírico insatisfeito de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, contudo, Bandeira ainda assume com frequência uma *persona* melancólica em *Carnaval*, presente mesmo nos poemas marcados pelos seus traços de comédia e sátira: de um lado, temos o *pierrô*, “símbolo coletivo” extraído da *commedia dell’arte* e da poesia simbolista do século XIX reapropriado por Bandeira; de outro, o *sapo-cururu*, transido de frio e a soluçar tristezas à margem de uma saparia que discute asneiras perto da luz. É evidente que a composição de *Carnaval* vai além destas duas figuras, dado que se trata de um livro que incorpora poemas de orientações poéticas diversas: “É um livro sem unidade. Sob o pretexto de que no Carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos [...] e isto ao lado das alfinetadas dos ‘Sapos’”, admite Bandeira no *Itinerário*<sup>230</sup>. Todavia, compreender a identificação de Bandeira com estes dois personagens pode ser útil não somente para compreender o malogro do projeto de *Carnaval*, mas para perceber as formas pelas quais a melancolia e o mito do “poeta maldito” – ambos ainda presentes na composição de “Vou-me Embora Pra Pasárgada” – continuariam a se impor sobre a poesia de Bandeira, obrigando-o a uma busca de renovação em suas formas de expressão e em seus procedimentos criativos que marcariam sua poética durante toda a década de 1920 e 1930.

Apesar da dispersão e da diversidade de matrizes poéticas dos poemas compilados nesta obra, Mario de Andrade e Manuel Bandeira falariam com frequência em um conjunto de poemas que formariam o núcleo principal do livro, formado por diversos poemas marcados

<sup>229</sup> Sobre a “hierarquia dos estilos” da retórica antiga e de seus deslocamentos na história da literatura ocidental, ver: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

<sup>230</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, *loc. cit.*

pela presença de personagens da *commedia dell'arte*, como o pierrô, a colombina e o arlequim. Anos depois do lançamento do livro, em sugestão para uma nova edição de Bandeira (que não chegou a ocorrer), Mario de Andrade aconselha em carta de novembro de 1932: “Agora: é certo que dentro do livro *Carnaval* tem um poema ‘Carnaval’ feito de várias poesias. [...] Por quê você não reedita a coisa em outra arquitetura? Um livro *Carnaval* com duas partes: a primeira só com o poema “Carnaval” que dará nome ao livro e a segunda com poesias várias.”<sup>231</sup>. A dica não parece vir sem fundamento, já que em discussões anteriores sobre o livro, Bandeira se refere ao *Carnaval* como partes de um só poema, como nesta carta de 14 de agosto de 1923:

Disse-te que eu sou hoje ironicamente e sarcasticamente tísico. Revidaste: ironicamente pode ser, mas sarcasticamente? E se eu te disser que o sarcasmo é ainda ironia? O *Carnaval* é no fundo inexprimivelmente meigo. Quase tudo ali é ironia, tão refalsada que a ti mesmo escapou no seu sentido essencial. [...] Erraste crendo que optei por Arlequim. Nunca! [...] Não sentiste a ironia na mentira da “Bacanal”, não a insinuei claramente na “Canção das Lágrimas [de Pierrot]” e, incapaz de refrear a minha ternura, não a entremostrei aqui e ali sobretudo no “Pierrot místico” que é, creio, a peça central do poema? (Pelo menos ela revela o meu sentimento do amor e o *Carnaval* é um poema de amor).<sup>232</sup>

Além de demonstrar certa coesão no núcleo do livro composto pelos poemas “carnavalescos”, ligados à festa (como “Bacanal” e “Sonho de uma Terça-Feira Gorda”) e às figuras da *commedia dell'arte*<sup>233</sup>, o excerto aponta para uma identificação de Bandeira com uma personagem carnavalesca muito em voga à época: o *pierrô*. Conforme Mark Evans, no final do século XIX, este palhaço entristecido já havia se consolidado como uma figura emblemática da literatura e da música, assumindo quase sempre um papel trágico, no qual seus planos de amor e de glória são frustrados: neste momento, a personagem se torna uma espécie de “paródia da figura do herói, alguém cujas ações sempre falham, mas que, paradoxalmente, ganha através disso uma forma de nobreza popular e um estatuto quase mítico”<sup>234</sup>, uma figura febril, emasculada e melancólica cujo sofrimento e sensibilidade

<sup>231</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, p. 543

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Em entrevista a Paulo Mendes Campos, Bandeira reforçaria a tese de um núcleo “carnavalesco” no livro, embora não afirme que se trata de um poema único e coeso (o que também não defendemos): “O livro não tem unidade e por isso mesmo adotei este título, porque o carnaval é um divertimento em que todas as fantasias são permitidas. Havia já feitas algumas poesias com referências a personagens do carnaval: ‘A canção das lágrimas de Pierrot’, ‘Arlequinada’, ‘Sonho de uma Terça-Feira Gorda’, ‘Pierrot Branco’, ‘Rondó de Colombina’, ‘A Rosa’, ‘A silhueta’. Foram sem dúvida elas que me sugeriram o título. Depois fiz a ‘Bacanal’, o ‘Pierrot místico’, ‘Pierrette’, ‘O descante de Arlequim’, ‘Poema de uma quarta-feira de cinzas’ e ‘Epílogo’. In: CAMPOS, Paulo Mendes. Reportagem Literária. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 85.

<sup>234</sup> No original: “Pierrot was a parody of the hero figure, someone whose actions always failed, but through this he paradoxically achieved a form of popular nobility and almost mythic status. In: EVANS, Mark. The Myth of Pierrot.” In: CHAFFEE, Judith; CRICK, Oliver. *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*.

aguçados seriam a própria força de seu apelo. Não à toa, segundo Graziela Chequer, a imagem do “palhaço triste” seria alvo de uma “forma particular de identificação” (termo de Jean Starobinski) utilizada por artistas como Charles Baudelaire e Jules Laforgue, na qual “esses artistas viram a si mesmos e a sua arte na tristeza de Pierrot e do palhaço trágico”<sup>235</sup>.

É a esta tradição “pierrotesca” que Bandeira parece seguir neste núcleo do livro, assumindo os símbolos coletivos da *commedia* (a Colombina, o Arlequim e o Pierrô) para tratar de temas frequentemente associados ao Pierrô – possivelmente de fundo pessoal<sup>236</sup> – como a paixão, a negação e desilusão amorosas: é esta, aliás, a temática que subjaz a “Pierrot Místico”, poema que Bandeira diz ser a “peça central” da obra (“Torna a meu leito, Colombina! Não procures em outros braços / Os requintes em que se afina / A volúpia dos meus abraços...”, diz a primeira estrofe do poema). Todavia, importa-nos aqui o fato de que este uso da figura do pierrô implica, também, em uma mudança de postura de Bandeira frente à tísica e à melancolia em *Carnaval*, colocada pelo próprio autor no excerto da carta: se vimos em *A Cinza das Horas* os versos de um eu-lírico sereno, a oscilar entre febres lancinantes e paisagens curativas, o fato é que os poemas “consuntivos” se rarefazem na obra, com a tísica se restringindo à figura de um pierrô febril que aparece em apenas dois poemas do livro, no caso, “Pierrot Branco” e “A Canção das Lágrimas de Pierrot”. A este respeito, vejamos o primeiro poema, marcado por uma versão “tísica” da personagem teatral francesa:

Atrás de minha fronte esquálida  
Que em insônias se mortifica  
Brilha uma como chama pálida  
De pálida, pálida mica...

Não a acendeu a ardente febre,  
Ai de mim, da consumpção héctica  
Que esgalga até que um dia quebre  
A minha carcaça caquética!

[...]

A chama que em suave lampejo

---

London/New York: Routledge, 2015, p. 353

<sup>235</sup> CHEQUER, Graziela. O Carnaval de Bandeira e a Commedia Dell’Arte. *Revista SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 25, Jan/Jun. 2013, p. 37. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/>. Acesso em: 20/02/2016

<sup>236</sup> Em 1932, quando Bandeira anuncia a Mário de Andrade os novos projetos de uma edição de suas “Poesias completas”, este confessa a Mário de Andrade: “Ora, eu estou pensando em remodelar a distribuição da matéria, atendendo a restituir à *Cinza das Horas* e ao *Carnaval* a unidade com quem os senti (*Cinza das Horas* – *soi disant* convalescença; *Carnaval* – dor de corno, desagregação e pesquisa)”. Ressalte-se, porém, que não é nosso intuito reduzir a poesia de Bandeira em *Carnaval* ao biográfico, nem apontar as vicissitudes de sua vida amorosa. Interessa-nos aqui a forma com que Bandeira alegoriza e transfigura estes temas através dos ícones da *commedia dell’arte*. In: ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 543, grifos do autor.

A esqualida tez me ilumina,  
 Não a ateou febre nem desejo,  
 – Mas um beijo de Colombina...<sup>237</sup>

Neste poema em que o pierrô é elevado à condição de eu-lírico, vemos que a tísica é um fator fundamental para a caracterização da personagem, uma vez que o pierrô do imaginário artístico oitocentista, figura frágil, febril e que não tarda a desfalecer de amor<sup>238</sup>, ganha traços consuntivos que lhe dão o tom dramático característico. Assim, é refigurando este símbolo a partir de traços biográficos (no caso, a tísica) que Bandeira, de alguma forma, se projeta na personagem da *commedia* e veste a máscara deste “pierrô febril”; porém, não é a doença quem move o eu-lírico desta vez, e sim o beijo de uma Colombina que lhe ilumina a pele e lhe devolve a vida: os males da “consumpção héctica” se apequenam diante dos encantos desta amada idealizada pelo pierrô. A mesma metáfora seria usada para descrever o estado de alma “renovado” do pierrô no segundo ato de “A Canção das Lágrimas de Pierrot”, que entra em cena em meio à atmosfera alegre de um salão num baile de máscaras<sup>239</sup>.

## II

Pierrot entra em salto súbito.  
 Upa! Que força o alevanta?  
 E enquanto a turba se espanta,  
 Ei-lo se roja em decúbito.

A tez, antes melancólica  
 Brilha. A cara careteia.  
 Canta. Toca. E com tal veia  
 Com tanta paixão diabólica,

Tanta, que se lhe ensangentam  
 Os dedos. Fibra por fibra,  
 Toda a sua essência vibra,  
 Nas cordas que se arrebentam!...

No terceiro ato do poema, seguindo agora um sentido oposto àquele de “Pierrot Branco”, não tarda para que o brilho extático se converta em febre. Porém, menos do que em um acesso tísico que lhe consome, o pierrô revela, ao tocar seu instrumento, certa “paixão diabólica” que se assemelha ao furor da *mania*, condição associada pelos antigos ao fogo e à febre, ao ímpeto e a certo movimento perpétuo do corpo e da mente em oposição (e mesmo em alternância) à frieza, à morbidez e à contemplação que seriam característicos do

<sup>237</sup> Utilizamos aqui a variante disponível na primeira edição de *Carnaval*. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 112

<sup>238</sup> Ver: EVANS, *op. cit.*, 2015, p. 348-349.

<sup>239</sup> Ver o primeiro ato do poema.

comportamento melancólico, em uma relação que remete à teoria dos humores da medicina antiga<sup>240</sup>; no mais, é entre a intensidade maníaca e a melancolia que parece oscilar o pierrô, enfocadas no contraste entre seu dedilhar frenético e o “dolorido contracanto” de seu eu interior (transcrito de forma direta no quarto ato) que revela o fundo amoroso de seu sofrimento. No entanto, o quinto ato do poema traz uma novidade, especialmente se considerarmos a forma serena e trágica com que a melancolia fora abordada nos poemas de *A Cinza das Horas*:

## III

Seu alaúde de plátano  
Milagre é que não se quebre.  
E a sua frente arde em febre,  
Ai dele! E os cuidados matam-no.

Ai dele! Que essa alegria,  
Aqueles canções, aquele  
Surto não é mais, ai dele!  
Do que uma imensa ironia.

Fazendo à cantiga louca  
Dolorido contracanto,  
Por dentro borbulha o pranto  
Como voz de outra boca:

## IV

- "Negaste a pele macia  
"A minha linda paixão!  
"E irás entregá-la um dia  
"Aos feios vermes do chão...

"Fiz por ver se te podia  
"Amolecer, - e não pude!  
"Em vão pela noite fria  
"Devasto o meu alaúde...

"Minha paz, minha alegria,  
"Minha coragem, roubaste-m'as...  
"E hoje a minh'alma sombria  
"É como um poço de lágrimas..."

## V

---

<sup>240</sup> A *mania* é entendida inicialmente pela medicina hipocrática como outra possível manifestação dos excessos da bile negra ao lado da melancolia, da epilepsia, entre outras; ainda na antiguidade, “mania” e “melancolia” foram associadas como alternante. Desde então, a associação entre a “mania” e a “melancolia” foi reinterpretada de diversas formas, seja vendo em uma condição o desenvolvimento natural de outra, seja entendendo-as como os dois lados de um só distúrbio. Acerca da relação entre “mania” e “melancolia”, ver: SCLIAR, *op. cit.*, 2003, p. 75-78.

Corre após a amada esquiva.  
 Procura o precário ensejo  
 De matar o seu desejo  
 Numa carícia furtiva.

E encontrando-o Colombina,  
 Se lhe dá, lesta, à socapa,  
 Em vez de beijo uma tapa,  
 O pobre rosto ilumina-se-lhe!...

Ele que estava de rastros,  
 Pula, e tão alto se eleva,  
 Como se fosse na treva  
 Romper a esfera de astros!...

Apesar da ironia “melancólica” expressada do segundo ao quarto atos, Bandeira revela através destes novos recursos “carnavalescos” (como a festa e as personagens da *commedia dell’arte*) uma nova forma para lidar com a melancolia, menos associada a sua condição de doente do que aos sofrimentos amorosos do pierrô ao longo deste poema. Em vez da serenidade que a tristeza de Bandeira adota em *A Cinza das Horas*, aqui, esta “Canção das Lágrimas de Pierrot” se encerra em um final cômico no qual mesmo com a recusa agressiva de sua desejada, o pierrô, que antes rastejava, agora volta aos pulos e à alegria com o toque da Colombina em vez da resignação e da queixa. Nesta mascarada onde o humor é quase sempre bem-vindo, há uma mudança significativa em relação ao tom trágico e “elevado” que a melancolia até então adotava nos poemas de Bandeira, uma vez que este uso da comédia e do estilo “baixo” aponta para uma nova postura “irônica” e mesmo “sarcástica” frente à doença e à melancolia, assinalada por Bandeira na carta a Mário de Andrade.

Após *Carnaval*, as figuras da *commedia dell’arte* desaparecem da poética bandeiriana. Persistirá em sua obra, entretanto, o progressivo abandono da consunção como matriz poética<sup>241</sup> bem como a adoção desta nova atitude “sarcástica” e “irônica” – concretizada sobretudo no cômico e no uso de um “estilo baixo” –, a qual seria renovada por Bandeira onze anos mais tarde nos poemas de *Libertinagem* (1930), seja no eu-lírico que ironiza seu diagnóstico irreversível<sup>242</sup>, seja naquele outro que nega seu presente e o suspende para ir à “outra civilização” onde todos os prazeres são permitidos. Afinal, em “Vou-me Embora pra Pasárgada”, Bandeira ocultaria no “estilo baixo” em que descreve uma terra de prazeres próxima do carnaval medieval o motivo trágico e sublime de um eu-lírico em desespero, o

<sup>241</sup> Isto não significa que a tísica desaparece como fator determinante na obra de Bandeira, mas que em vez de um eu-lírico “consumido” pela doença, esta condição adotaria outras conotações identitárias e mesmo existenciais. Ver, por exemplo, o poema “Autorretrato”, de *O Mafuá do Malungo* (1948)

<sup>242</sup> Ver “Pneumotórax”, poema de *Libertinagem* (1930)

qual se diz “triste de não ter jeito” e com “vontade de se matar”<sup>243</sup>. Ainda que Bandeira não abandone “a posição de destaque do primeiro plano, contendo a função emotiva de sua linguagem”, nem deixe “de bancar o ser de exceção, marcado pelo sofrimento”<sup>244</sup> para se tornar o observador despersonalizado do *estilo humilde* bandeiriano de que fala Davi Arrigucci Júnior<sup>245</sup>, existe em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” a subversão dos estilos que lhe é característica, uma vez que esta só se torna possível em uma poesia na qual o “baixo” e “elevado” se conjugam para dar uma nova dignidade a algo considerado cotidiano, corriqueiro ou banal.

A comédia, o riso e a ironia, entretanto, não ficam restritos ao núcleo “carnavalesco” do livro. Em “Os Sapos”, uma das obras mais lidas e relidas pela fortuna crítica de Bandeira, ela reaparece na forma de uma sátira a qual, segundo seu autor, fora dirigida “contra certos ridículos do pós-parnasianismo”<sup>246</sup> em voga no cenário literário brasileiro de então. Este poema ganharia fama ao ser utilizado como uma espécie de libelo “antipassadista” pelo movimento modernista de São Paulo durante a Semana de Arte Moderna de 1922, notadamente por suas críticas ao parnasianismo, até então pouco contestado na esfera pública brasileira<sup>247</sup>; contudo, se o que queremos é compreender as diretrizes poéticas que um dia levariam Bandeira a construir Pasárgada, faz-se necessário considerar este poema – mesmo que momentaneamente – à parte do movimento que o consagrou:

Enfunando os papos,  
saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.  
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra  
Berra o sapo-boi:  
–"meu pai foi à guerra!"  
–"Não foi!" –"Foi!" –"Não foi!".

O sapo-tanoeiro,  
Parnasiano aguado,  
Diz: – "Meu cancionero  
É bem martelado.

<sup>243</sup> Ver a última estrofe de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, poema de *Libertinagem* (1930).

<sup>244</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira”. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12.

<sup>245</sup> Acerca do “estilo humilde” e do “sublime oculto” na poesia de Bandeira, ver: ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, 1987 e \_\_\_\_\_. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>246</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 54.

<sup>247</sup> Embora suas premissas tenham sido contestadas por diversos autores, o parnasianismo permaneceria como uma tendência poética hegemônica durante as primeiras décadas do século XX no Brasil. Ver: MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 108

Vede como primo  
Em comer os hiatos!  
Que arte! E nunca rimo  
Os termos cognatos

O meu verso é bom  
Frumento sem joio.  
Faço rimas com  
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos  
Que lhes dei a norma:  
Reduzi sem danos  
A fôrmas a forma

Clame a saparia  
Em críticas cétricas:  
Não há mais poesia,  
Mas há artes poéticas...”

[...] <sup>248</sup>

No exemplar anotado de *Poesias Completas* de 1940, Bandeira aponta para dados significativos na composição do poema. Ao lado da segunda estrofe, vemos escrito: “Plágio de meu pai. Não sei se era invenção dele ou se ele ouviu no sertão de Pernambuco”. Portanto, não é empregando recursos ligados à poesia de vanguarda, mas a uma das brincadeiras líricas que aprendera com o pai, possivelmente retirada da poesia oral pernambucana, cujo sentido pode ser esclarecido se retomarmos a um trecho da carta de Bandeira a Mario de Andrade de 27 de dezembro de 1924:

Este, ‘Epígrafe’ e mais alguns poucos [poemas] foram realmente feitos como que a morrer. É coisa que não se pode discutir. Daria em bate-boca de sapo:

- Eu faço versos como quem morre!
- Não faz
- Faço!
- Não faz!

Etc. <sup>249</sup>

Ao retomar a brincadeira do pai, Bandeira faz uso da animalização – um recurso há séculos ligado à comédia e ao “estilo baixo”<sup>250</sup> – para construir uma sátira mordaz que engloba falas de figuras consagradas do cenário literário em uma inútil “discussão de sapos”

<sup>248</sup> Utilizamos aqui a versão disponível na primeira edição de *Carnaval*. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1994, p. 100-101.

<sup>249</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 166

<sup>250</sup> Acerca da ligação entre “animalização” e o “estilo baixo”, ver: WHITE, Hayden. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2000, p. 30-33 *et. passim*.

que se vangloriam em meio à luz, possivelmente uma sátira aos debates literários que tomavam conta dos “salões” da alta sociedade carioca – tão em voga nas primeiras décadas do século XX – e outros locais de sociabilidades beletristas em que a literatura era assunto obrigatório, como os cafés da Rua do Ouvidor. Os sapos de Bandeira são acadêmicos, imortalizados e bem quistos em um meio literário aburguesado, que rejeita o sofrimento e o ideal do artista romântico; eles são, nas palavras de Brito Broca, parte de uma geração “em que já não se compreendia a atitude do artista morrendo de fome, do escritor sacrificando tudo pelo ideal literário e fazendo uma própria vitória do seu desajustamento no ambiente social”<sup>251</sup>.

No exemplar anotado de *Poesias Completas*, Bandeira discrimina um por um os alvos de sua crítica, explicadas no *Itinerário de Pasárgada*: o sapo-tanoeiro, paródia dos poetas de um parnaso que encontra no preciosismo de seus versos uma fonte de louvor, incorpora clichês criticados por Bandeira no próprio *Carnaval* em poemas como “Toante” e “Hiato”<sup>252</sup> (“Vede como primo / Em comer os Hiatos!”), bem como falas atribuídas a poetas como Hermes Fontes<sup>253</sup> (“Que arte! E nunca rimo / Os termos cognatos”), Goulart de Andrade<sup>254</sup> (“Faço rimas com / Consoantes de Apoio”), e mesmo a Olavo Bilac e sua “Profissão de fé”<sup>255</sup> (“Brada em um assomo / O sapo-tanoeiro: / – “A grande arte é como labor de joalheiro”). A esta animalização satírica, não escaparia nem mesmo Emílio de Menezes e sua compleição física corpulenta, transformados em um gordo sapo-pipa na décima primeira estrofe (“Outros, sapos-pipas / (um mal em si cabe), / Falam pelas tripas / – “Sei” – “Não sabe!” – “Sabe!”), possivelmente em referência a sua polêmica eleição para a Academia Brasileira de Letras, onde não chegaria a tomar posse em vida<sup>256</sup>. Deste ambiente refinado de cafés e salões, o

<sup>251</sup> BROCA, Brito. *Vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 39.

<sup>252</sup> À margem do poema “Hiato”, de *Carnaval*, Bandeira escreve no exemplar anotado de *Poesias*: “Reação contra as elisões parnasianas”. Da mesma maneira, “Toante” também se mostra um poema de experimentação formal, com rimas toantes pouco comuns entre os parnasianos.

<sup>253</sup> Hermes Fontes (1888-1930), poeta e compositor simbolista brasileiro. Sobre a referência em “Os Sapos”, Bandeira explica no *Itinerário*: “O poeta das *Apoteoses*, no prefácio ao livro, chamara a atenção do público para o fato de não haver nos seus versos rimas de palavras cognatas”. In: BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 53.

<sup>254</sup> José Maria Goulart de Andrade (1881-1936), poeta e escritor brasileiro. Foi recebido na Academia Brasileira de Letras em 1916. Segundo Bandeira, “Goulart de Andrade publicara uns poemas em que adotara a rima francesa com consoante de apoio [...], mas nunca tendo ela sido usada em língua portuguesa, achou o poeta que deveria alertar o leitor daquela inovação e pôs sob o título dos poemas a declaração: ‘Obrigado à consoante de apoio’”. In: *Ibid.*

<sup>255</sup> Olavo Bilac (1865-1918), poeta e escritor brasileiro. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras em 1897. Em “Profissão de fé”, Bilac compara o ofício do poeta ao do ourives: “Invejo o ourives quando escrevo: / Imito o amor / Com que ele, em ouro, o alto relevo / Faz de uma flor”.

<sup>256</sup> Emílio de Menezes (1886-1918), poeta e escritor brasileiro. Não chegou a assumir cadeira em vida na Academia Brasileira de Letras por conta das censuras a seu polêmico discurso de posse, marcado pelo tom humorístico e pelo absoluto desconhecimento da obra do antecessor de sua vaga, considerado afrontoso aos ritos da instituição. Ver: BROCA, *op. Cit.*, p. 40-41.

“poeta maldito” é enxotado; ao *sapo-cururu*, distante da sáparia que louva a si mesmo em brados e rancos que aterram, resta apenas a penumbra:

Longe dessa grita,  
Lá onde mais densa  
A noite infinita  
Verte a sombra imensa

Lá, fugido ao mundo,  
Sem glória, sem fé,  
No perau profundo,  
E solitário, é

Que soluças tu,  
Transido de frio,  
Sapo-cururu  
Da beira do rio...

Nestas três últimas estrofes, a figura do “poeta maldito” que vimos ser composta por Bandeira em *A Cinza das Horas* retorna sob uma nova faceta. Contraposto a uma sáparia que reduz a poesia ao metro e as discussões literárias a gritos de soberba, o eu-lírico nos apresenta um sapo-cururu “solitário”, “sem glória” e que, “transido de frio”, emite um soluço que não é ouvido, uma descrição romântica do poeta que caberia sem muitos problemas à figura de autor criada por Bandeira em seu livro anterior: o lugar do “poeta maldito” retorna e permanece pouco alterado mesmo na paródia pungente de “Os Sapos”, em seu perau profundo e à margem dos batráquios altissonantes. Trata-se, portanto, de uma caricatura *de certos aspectos do parnasianismo* que não necessariamente é movida por uma defesa pioneira das artes de vanguarda: “Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento ‘moderno’. Não sabia que estava ‘escrevendo moderno’”<sup>257</sup>, diz Bandeira em carta a Mário de Andrade de janeiro de 1925. Embora já conhecesse alguns trabalhos de poetas como Guy Charles-Cros, Mac Fiona-Leod e mesmo Guillaume Apollinaire quando da publicação de *A Cinza das Horas* e de *Carnaval*, é pouco provável que Bandeira os concebesse enquanto integrantes de um movimento organizado de vanguarda: é preciso notar que os relatos do poeta e de outros acerca de seus primeiros contatos com a “poesia nova” são datados das décadas de 1940 e 1950, sendo, portanto, recordações feitas em um momento em que o modernismo das primeiras décadas do século XX já havia sido integrado aos cânones acadêmicos tanto na Europa como no Brasil<sup>258</sup>. Desta forma, diante de seu alegado

<sup>257</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 175.

<sup>258</sup> Ver, por exemplo, os relatos de Bandeira em: CAMPOS, *op. cit.*, 1980 e BANDEIRA, *op. cit.*, 1954 e o depoimento de Paul Éluard para o *Jornal de Letras* em: OLINTO, Antônio; WIZNITER, Louis. “Foi Manuel

“desconhecimento” acerca dos movimentos de vanguarda, torna-se difícil acreditar que Bandeira estivesse defendendo a poesia de ruptura neste momento, mas sim o lugar do poeta trágico e idealista herdado do romantismo, o qual assumiu desde seu primeiro livro e que se encontrava então em desprestígio nas rodas literárias brasileiras. Não cremos, portanto, que os versos de “Os Sapos” sejam um prenúncio de uma poesia “nova”, e sim uma reação a certos “sapos enfunados” os quais, a seu ver, tratavam a poesia como um conjunto de bizantinices (acompanhadas de uma dose de autolouvor) que colocavam em segundo plano a liberdade criativa, a musicalidade, o lirismo e os dilemas do indivíduo, fatores que configuravam uma concepção de “poesia” muito próxima àquela defendida pelo romantismo e, mais tarde, pelo simbolismo<sup>259</sup>. Acerca deste convencionalismo presente na poesia brasileira de então, Bandeira chegaria a afirmar para Mario de Andrade em 1922 sua atração pela poesia “moderna”, em uma passagem a qual voltaremos a comentar em um momento posterior deste trabalho<sup>260</sup>:

[...] Estava escrevendo um artigo intitulado “Mário de Andrade” para o 3º número da *Árvore Nova* daqui. [...] Assim, por exemplo, disse no meio do arzel: “o que diferencia os poetas modernos é que eles amam e confessam amar, a sua época com os automóveis, o cinema, o asfalto, etc.”. Relendo vi que era preciso explicar uma porção de coisas; que não era bem isso, etc. [...] Ora, eu sou sapo-cururu, adorador da lua em todas as fases. Mas detesto ver a adoração burguesa e *soi disant* poética da lua e outras coisas nobremente sentimentais: o ideal, as ilusões que não voltam mais, as quimeras, etc. Daí a raiva. É preciso desgostar essa gente dessas coisas. É por aí que a poesia moderna me satisfaz plenamente<sup>261</sup>

A identificação de Bandeira com a personagem criada em “Os Sapos” é colocada de forma evidente, sobretudo por sua adoração por certos “lugares-comuns” sentimentais (no caso, a lua) que parecem ter sido sequestrados por uma poesia “burguesa” e “supostamente poética”. Apesar do eu-lírico em êxtase de “Bacanal”, o “poeta maldito” de *A Cinza das Horas* não só persiste em *Carnaval* como obrigaria Bandeira a renovar-se mais tarde, dado que seu direcionamento para a poesia moderna assinalado nesta carta parece vir menos de uma “louvação moderna do novo” do que de uma busca por novas formas de expressão livres daquilo que condenou em “Os Sapos”, mais especificamente a rigidez excessiva das formas e o convencionalismo que deixa de lado a musicalidade dos versos, a expressão da subjetividade e outros valores ligados ao eixo “romântico-poético” da poesia oitocentista.

Neste sentido, “Os Sapos” expõe algumas das diretrizes criativas que acompanhariam

---

Bandeira quem me iniciou na poesia”: Paul Éluard rompe um silêncio de dois anos. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 1, fev. 1951

<sup>259</sup> Ver: WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>260</sup> Ver item 3.2 desta dissertação.

<sup>261</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, p. 74-75, grifos do autor.

o fazer poético de Bandeira ao longo de mais de uma década: mesmo recusando o lugar do eu-lírico melancólico em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” (1930), este poema ainda haveria de obedecer a preceitos da poesia lírica romântica defendidos na paródia de 1919, notadamente aqueles que privilegiam as emoções e a subjetividade do indivíduo ante o mundo que o cerca, os quais caberiam perfeitamente nos “lugares-comuns” defendidos por Bandeira no excerto da carta a Mário de Andrade. É, aliás, na defesa destes valores contra certas fórmulas desgastadas do parnasianismo que ocorre esta busca por novos recursos poéticos, os quais seriam encontrados não somente na poesia de vanguarda, mas também na própria tradição literária – já dissemos antes que a forma de “Vou-me Embora Pra Pasárgada” se baseia em um reaproveitamento do *rondó*, uma das formas mais antigas da poesia latina – e na exploração mais aprofundada de fragmentos do seu cotidiano e de sua biografia, como é o caso da “brincadeira” de seu pai que dá origem ao poema.

Se em *Carnaval*, a doença vai deixando de ser um impulso para a criação e os poemas “febris” vão desaparecendo, a figura do “poeta maldito”, herdada do romantismo e a ele associada, não só persistiria na obra de Bandeira como serviria de abertura para novas frentes de renovação que possibilitam o surgimento do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” no final da década de 1920. Uma delas, proveniente de uma São Paulo cosmopolita (mas não restrita a ela), proporciona a Bandeira novas maneiras de pensar e fazer poesia sintonizadas com as diferentes vanguardas europeias, bem como diálogos inspirados sobre a tradição literária brasileira e de alhures; outra, vinda de algum lugar entre Santa Tereza e a Lapa, aproxima Bandeira de um cenário boêmio carioca de novos ritmos e prazeres libertinos, de sociabilidades com intelectuais e com gente “do povo”; e por último, mas não menos importante, há aquela que chega do Recife para reconduzir Bandeira a seu próprio passado, logo estendido àquele da família que perdera e a todo um mundo em ruínas e que o faz ver, na molecada da Trinca do Curvelo, sua própria infância na Rua da União.

### CAPÍTULO 3

#### *O Refúgio Imaginado*

Em uma carta a Mário de Andrade de 14 de Agosto 1923, vimos Bandeira adotar uma nova atitude poética marcada pela ironia, distante da solenidade dos poemas de *A Cinza das Horas* e presente em muitos dos que viriam a integrar *Carnaval*: “Disse-te que eu sou hoje ironicamente e sarcasticamente tísico”. Se atentarmos para o diálogo em que esta expressão é usada por Bandeira pela primeira vez, porém, veremos que estas palavras não se restringem a um gesto literário, sendo carregadas também de um sentido existencial. Assim, ao comentar um retrato anexado à carta de 27 de Julho deste mesmo ano, Bandeira confessa a Mário a distância que via entre seu presente e o outro “eu” da fotografia enviada, tirada há cerca de uma década na Europa, em uma das paradas de sua jornada rumo ao sanatório de Davos-Platz:

Eu ia a caminho de Clavadel (Suíça). Esse retrato agrada-me porque me faz lembrar uns velhíssimos brocados de seda que vi na sala de espera do fotógrafo. Mas não é o Manuel Bandeira de hoje. É o Manuel Bandeira de *A Cinza das Horas*. É de um tempo em que eu era muito manhosamente e muito doloridamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico. Naquele tempo vivia do dinheiro de meu pai e do carinho dele e de minha mãe e de minha irmã. Hoje vivo da caridade do Estado e como ao Brás Cubas o que me conforta é não transmitir a ninguém o legado da minha miséria. Pelo que copulo com camisa de Vênus, cautelosamente. E...ordinário, marche! Para os meus 38 anos maravilhosos!...<sup>262</sup>

A afirmação funciona como uma espécie de “divisor de águas” na trajetória de Bandeira, separando o “antes” em que vivia até pouco antes do lançamento de *A Cinza das Horas* e o “agora” miserável no qual se descobre. No período que vai da revelação da doença até pouco antes da publicação de seu primeiro livro, Bandeira vivia, de fato, cercado dos cuidados de familiares: neste momento, como vimos, o poeta que “faz versos como quem morre” é colocado sob os cuidados da mãe e da irmã ao migrar para a cidade mineira de Campanha em busca de bons ares, com frequentes visitas do pai nos momentos de folga. Em busca de climas amenos, viajaria por Petrópolis, Teresópolis e pelo Ceará na companhia da família, que chega a penhorar alguns de seus bens para pagar as despesas de viagem e hospedagem do caçula da família no Sanatório de Clavadel. Ao retornar dos alpes suíços, é provável que Bandeira não estivesse mais condenado à morte certa e os bacilos nos pulmões houvessem desaparecido, como parecem confirmar as memórias de Bandeira acerca do diagnóstico recebido em Clavadel, relatados pelo próprio poeta a Mário de Andrade em carta

---

<sup>262</sup> ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Organização e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EdUSP/IEB, 2001, p. 97

de 31 de maio de 1923:

Perguntas pelos meus poemas e pelos meus projetos. Não tem projetos quem vive como eu ao Deus dará do amanhã. Sabes o que me disse o médico de Clavadel quando me auscultou pela última vez em 1914? Que eu tinha lesões teoricamente incompatíveis com a vida! O meu organismo acabou espontaneamente vacinado contra a infecção tuberculosa, mas fiquei um inválido. Sou incapaz de um esforço seguido.<sup>263</sup>

Apesar da melhora de seu quadro em relação aos primeiros anos da doença, o estado de Bandeira ao voltar ao Brasil ainda era marcado pela incerteza, exigindo uma rotina diária de restrições e tratamento - aliada a períodos de estadia em paragens serranas - para prolongar seus dias entre os vivos. Muito ironicamente, contudo, a morte e a ameaça constante com as quais Bandeira convivera durante tanto tempo em sua poesia acabariam por se concretizar justamente nos familiares que mais lhe acompanharam em seus momentos difíceis: em 1916, Dona Santinha não chegaria a ver o primeiro livro do filho mais novo; dois anos depois, em 1918, Maria Cândida, irmã e enfermeira de Bandeira, cede diante da epidemia de gripe espanhola que assolou o Rio de Janeiro, cerca de um ano antes do lançamento de *Carnaval*. Com o irmão mais velho distante do seio da família desde o início da doença de Bandeira, restava agora ao filho caçula se consolar nos ombros do pai, o qual transfere para o filho mais novo um montepio de 200 mil réis mensais (antes destinados à irmã) na categoria de “filho maior inválido”, uma pensão que será sua principal fonte de renda durante aproximadamente uma década. Mas o engenheiro Sousa Bandeira também não tardaria a acompanhar a esposa e a filha neste cortejo fúnebre, sucumbindo a uma doença renal em 1920. O impacto causado pelo desaparecimento da figura paterna – referência principal de uma família recém-saída do patriarcalismo – seria lembrado anos mais tarde no *Itinerário de Pasárgada*: “quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar”<sup>264</sup>. Agora, porém, a situação era outra: “sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria que enfrentar a pobreza e a morte.”<sup>265</sup>

Assim, é este Manuel Bandeira desamparado que deixa a casa paterna da Rua do Triunfo e se muda para um pequeno quarto na Rua do Curvelo, número 53, ainda no mesmo bairro de Santa Tereza. Esta mudança para o que Bandeira chamaria anos mais tarde de “o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína”<sup>266</sup> no *Itinerário de Pasárgada*,

<sup>263</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, p. 94. Grifos do autor.

<sup>264</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954, p. 60.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 60.

conforme indicou Davi Arrigucci Júnior, “ganha então a força de um momento simbólico na vida do poeta, com reflexos profundos em sua atitude, espelhada nos poemas”<sup>267</sup>. Explorar os desdobramentos deste marco na trajetória de Bandeira pode nos oferecer uma chave de análise fundamental para compreendermos o “aqui” do qual o poeta tentaria escapar no final desta década de 1920 ao criar os versos de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, poema que não pode ser separado do combate à melancolia e à tentativa de modernização de sua poesia que, como vimos, já vinha sendo esboçada em *Carnaval*.

Em primeiro lugar, diz ainda Arrigucci Júnior, a mudança para o casarão em ruína “é o encerramento para Bandeira, da convivência em família”<sup>268</sup>. Ela seria marcada pelo desaparecimento dos entes queridos e da “posição de dependência”, tanto de afeto como de renda, em que se encontrava antes da perda de seus parentes: “Enquanto ela viveu”, diz Bandeira acerca da mãe em uma crônica de *Flauta de Papel* (1957), “[neném] foi o nome que tive em casa, mesmo depois de eu marmanjo. Só depois que morreu é que passei a exigir que me chamassem – duramente – Manuel”<sup>269</sup>. Sem ocupar um ofício masculino digno de um “chefe de família”, como o arquiteto que havia sonhado em se tornar; sem rendimentos que lhe permitissem uma vida estável como a que teve sob o abrigo dos pais; e, principalmente, sem o carinho que recebia como o filho caçula e fragilizado da família, Bandeira passa a se ver como um indivíduo “socialmente mutilado” (termo de Sérgio Miceli<sup>270</sup>), um inválido incapaz de trabalhar ou constituir família, sustentado por um montepio, a “caridade do Estado” que não raro o obriga a fazer peripécias financeiras de um equilibrista: “ando numa miséria tão safada que preciso defender os tostões para comer!”, confessa o poeta a Carlos Drummond de Andrade em carta de 1924<sup>271</sup>.

Mas parece haver mais do que isso em jogo nesta descrição. Ainda segundo Davi Arrigucci Júnior,

Na sua nova moradia (‘quase em ruína’) se condensa e exprime a história de sua família até ali: uma linha de progressiva decadência financeira, agravada durante a guerra, e de queda de nível social, pontilhada ainda mais por uma sucessão de mortes, que a foram desfalcando de seus membros e reduzindo-a implacavelmente, até sobrar, no ponto final, o poeta já pobre, longe da terra natal e da infância feliz, completamente só<sup>272</sup>.

<sup>267</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 18.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> BANDEIRA, Manuel. *Flauta de Papel*. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957, p. 71.

<sup>270</sup> MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>271</sup> BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 1385. v.2

<sup>272</sup> ARRIGUCCI, *op. cit.*, 1987, p. 18

Como vimos anteriormente<sup>273</sup>, a linhagem dos Sousa Bandeira já fora uma das mais poderosas de Pernambuco durante os tempos do Brasil Colonial e Imperial, cujos membros não raro se inflavam de orgulho heráldico, emanado de um “sentimento aristocrático” que permeava os estratos sociais dominantes em tempos anteriores à Primeira República e determinava o lugar dos homens no mundo por sua descendência sanguínea e pela proximidade do trono: lembremos que Antônio Herculano, avô que Bandeira nunca conheceu (mas de quem copiaria a pesquisa genealógica), vasculhou os arquivos paroquiais pernambucanos para escrever uma árvore familiar onde não faltam mártires dos eventos da história local, magistrados, senhores de engenho e até mesmo eruditos da nobreza portuguesa; prestígio nobiliárquico, enfim, que se encontrava cada vez mais usurpado e ameaçado pelo “arrivismo” dos novos modos burgueses e cosmopolitas que chegavam ao Brasil pela Capital Federal nestas primeiras duas décadas do século XX. É este o momento da elaboração de uma *retórica do declínio* que possivelmente não era alheia a Manuel Bandeira, dado que neste mesmo ano de 1920 veremos a publicação póstuma de *Evocações*, obra de seu tio acadêmico (João Carneiro de Souza Bandeira) inspirada nos relatos autobiográficos saudosos de Joaquim Nabuco, dedicada a reconstruir um mundo de engenhos e de nobres figuras de uma “aristocracia rural” que nada devia às “casas feudais da Europa”, mas que desapareciam junto com a decadência da cultura da cana e o advento da “era dos *trusts*”. Neste sentido, há que se perguntar se Bandeira não se definia de tal maneira em comparação com os antigos patriarcas de sua família, tal como fizera já em 1917 no poema “Cartas de Meu Avô”, em que nos apresenta a figura masculina tão distinta deste fruto “seco” e logo murchado: “E eu bendigo, envergonhado, / Esse amor, avô do meu... / Do meu - fruto sem cuidado / Que ainda verde apodreceu”<sup>274</sup>.

Embora não fosse permanecer nesta casa ao longo de toda a sua estadia no Curvelo, o “casarão quase em ruína” parece surgir em sua autobiografia como um símbolo de sua nova condição: ruína de um corpo estigmatizado, que se vê frágil demais para o trabalho (a despeito das melhoras de seu quadro tuberculoso) e que *escolhe* não fecundar e florescer como antes fizeram seu avô e seu pai, como dá a entender o uso de métodos contraceptivos como a camisa de Vênus; ruína da riqueza perdida e da família aos poucos subtraída, a qual não se vê em condições de perpetuar. A proximidade com a morte e o flerte com o suicídio seriam recorrentes nos escritos bandeirianos da década de 1920, aparecendo não apenas em

---

<sup>273</sup> Ver itens 1.1 e 1.2 desta dissertação

<sup>274</sup> Trecho do poema “Cartas de Meu Avô”, de 1917. Foi incluído na primeira edição de *A Cinza das Horas* (1917)

seus poemas, como também em suas correspondências: “[...] a morte do engenheiro-civil Manuel Carneiro foi um direto que me deixou *groggy*. Não foi *knock-out*, porém sinto que vou perder por pontos. Prosa forte?...Não é para mim. Miserável poetinha. Menino-carvoeiro de 41 anos”<sup>275</sup>, diz Bandeira a Ribeiro Couto em carta de 4 de junho de 1927. Dada a distância temporal do acontecimento – cerca de sete anos –, é possível presumir que o impacto da perda persiste durante muito tempo. Se antes Bandeira enfrentava uma melancolia inicialmente associada ao imaginário da tísica, sobretudo à morte prematura e à perda da vida ativa que antes possuía, agora ela ganha novas facetas: embora não acreditemos de todo que na poesia de Bandeira “o afastamento da melancolia de tísico correspondia à melhora de sua saúde e, além disso, a doença não mais era um dos motores para a sua criação, a não ser pela tentativa de familiarizar-se com a morte, mais em decorrência dos sucessivos falecimentos de entes queridos — a mãe, em 1916; a irmã, 1918 e seu pai, 1920 — do que em função de sua própria doença”<sup>276277</sup>, como faz Eduardo Coelho, parece-nos evidente que é lutando contra uma melancolia renovada que Bandeira desenvolveria uma poesia que servisse de remédio não somente para o declínio de seu corpo, mas para a morte que lhe roubara os parentes e lhe parecia cada vez mais próxima. É esta a ruína que Bandeira haveria de inverter em “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, em um esforço que só pode ser compreendido se consideramos este embate da poesia bandeiriana contra a condição em que se vê após passar pela perda da saúde e das aspirações masculinas dominantes as quais pretendia seguir (como a carreira de arquiteto ou a constituição de família) e, posteriormente, pelo fim do universo familiar no qual se encontrava inserido.

Junto à perda progressiva dos entes queridos, porém, veio a recepção dos primeiros livros. Quando publica *A Cinza das Horas*, no início de 1917, é possível que o nome “Manuel Bandeira” não fosse um nome completamente desconhecido do meio literário, com alguns poemas publicados em periódicos de grande circulação como as revistas *Careta* e *Fon Fon*, algumas das principais da então Capital Federal: “O pequeno e elegante volume a que o Sr. Manoel Bandeira, estreando depois dos vinte anos e quando já não é um desconhecido, deu o

<sup>275</sup> COUTO, Ribeiro; BANDEIRA, Manuel. *Pouso Alto*: correspondência dos anos 20. Organização e notas de José Almino de Alencar (no prelo). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 191-192. No prelo.

<sup>276</sup> COELHO, Eduardo. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. 219 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, 2009, p. 122

<sup>277</sup> Em carta a Mário de Andrade de 9 de Abril de 1927, Bandeira afirmaria ao amigo correspondente: “É verdade que não sou um escritor como você, sujeito que se prepara, estuda, propõe-se problemas, etc. [...] Eu não faço nada disso. Minha arte não é arte. É secreção que alivia...excreção...apesar de todas as mudanças por que passei e que você assinalou na sua crítica o móvel e razão profunda do *Carnaval* e *Ritmo dissoluto* como do que veio depois são os mesmos de *A Cinza das Horas*” (In: ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 343). Esta reafirmação põe em dúvida o desaparecimento da tísica como princípio criativo, embora seus poemas febris e “consuntivos” de fato se tornassem rarefeitos após *Carnaval*.

sugestivo título de *Cinza das Horas* [sic], encerra uma linda coleção de suavíssimos versos burilados com emotiva singeleza artística”<sup>278</sup>, diz Leal Souza em crítica na *Careta*, revista em que Bandeira publicou seus primeiros poemas de laivo parnasiano, os quais fariam parte de seu primeiro livro. Porém, como apontou Eduardo Coelho, as inovações de seu livro de estreia não podem ser esquecidas uma vez que, embora sejam frequentemente consideradas “tímidas” ou “menores”, o emprego de técnicas destoantes da norma vigente (como rimas toantes, hiatos, versos polimétricos e estrofação irregular) e a presença de temas do cotidiano, assim como o uso de uma dicção marcada pela simplicidade e a espontaneidade não passariam em branco nas penas dos críticos da época: João Ribeiro, em comentário publicado no jornal *Imparcial*, destacaria que “*A Cinza das Horas*, pequenino, é, neste momento [1917] um grande livro. De tal arte nós havíamos estragado o gosto, com o abuso das convenções, dos artificios e nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável”<sup>279</sup>; já Afonso Lopes de Almeida escreveria para o *Jornal do Comércio* a seguinte nota sobre o autor de *A Cinza das Horas*: “É um poeta espontâneo, sonoro, de alma melancólica, cheia de sofrimento, que parece sincero e é tocante. É um poeta comovido e, por isso, natural e suave”<sup>280</sup>. Mesmo tendo sido ignorada por poetas consagrados como Olavo Bilac (o qual não deu nenhuma resposta ao livro enviado por Bandeira) e por boa parte das revistas mais famosas no meio intelectual brasileiro, a primeira obra de Bandeira traz elementos que iriam alça-lo à categoria de uma das “promessas” da poesia nacional: “Com *A Cinza das Horas*, Manuel Bandeira criou um nome que, dentro em pouco, será popular na sua pátria, se tem algum valor o meu fácil vaticínio”, diz ainda João Ribeiro em sua avaliação do livro; no mesmo sentido, Américo Facó diria a seus leitores em nota para a revista *Fon Fon*: “*E Cinza das Horas*, sendo um livro ao mesmo tempo doloroso e encantador, é a segurança de um novo nome que provavelmente aumentará os tesouros do nosso lirismo”<sup>281</sup>.

Já a chegada de *Carnaval*, no final de 1919, não traria tanto consenso. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira reproduz algumas das críticas mais ferozes que sua obra recebeu no momento do lançamento, que chegam ao nível do deboche: “Com *Carnaval* recebi meu

<sup>278</sup> SOUZA apud. COELHO, Joaquim-Francisco. *Manuel Bandeira Pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 12

<sup>279</sup> RIBEIRO, João. *A Cinza das Horas*. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 186.

<sup>280</sup> ALMEIDA, Afonso Lopes de, apud. FRANCISCO-COELHO, Joaquim. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 24

<sup>281</sup> Idem, p. 24.

batismo de fogo”<sup>282</sup>, diz Bandeira, que logo complementa: “Certa revista deu sobre ele uma nota curta, mais ou menos nestes termos: ‘O sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: “*Quero beber! Cantar asneiras...* Pois conseguiu plenamente o que desejava”’. Notas deste tipo também apareceriam na *Revista do Brasil*: “*Carnaval – Manuel Bandeira – Rio, 1919*. É este um folheto de versos como os outros. Bem como os outros não: porque não há em todos belezas como estas, de um subjetivismo complicado que noutra, noutra tempo se chamaria tolice”. Na nota em tom de deboche, a julgar pelo poema criticado (“*Debussy*”), é possível que a rejeição do livro tenha se dado pelos experimentos com o verso livre - até então pouco usado e mal conhecido no Brasil - e com outras técnicas ainda estranhas ao público literário brasileiro, como o uso das rimas toantes em “*Toante*” e dos hiatos em “*Hiato*”, os quais se afastam das regras de metrficação e composição poética então vigentes na cena literária brasileira - isto sem falar na escandalosa paródia de “*Os Sapos*”. Outros críticos acolheriam o livro com mais boa vontade: João Ribeiro, novamente, faria elogios ao ex-aluno, “*Neste – ‘Carnaval’ –*, como na – ‘*Cinza das Horas*’ – os poemas não são numerosos. Mas de que importa o número? Tudo é de esmerado labor: bastaria uma só das composições do *Carnaval* para dizer como é numeroso o ritmo dos seus versos e como é consumada a arte com que os compõe”<sup>283</sup>, e faria questão de reproduzir ‘*Os Sapos*’ na íntegra para que os leitores pudessem conhecer o teor do novo livro, enquanto Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) ressaltaria novamente valores como a “espontaneidade” e a “pessoalidade” de seus poemas, chamando o autor de *Carnaval* de “Um precursor” já no título de sua resenha, que retoma qualificações similares àquelas da crítica em *A Cinza das Horas*: “Não basta dizer que o Sr. Manuel Bandeira é um simbolista ou que a sua lira tem muito da de Laforgue, o ‘falhado de gênio’ dos decadentes, ou de Cesário Verde [...] No sr. Manuel Bandeira são inegáveis essas influências, mas não menos sensível e evidente é o que mostra de pessoal e espontâneo”<sup>284</sup>.

Porém, se não é certo que sua obra tenha sido amplamente difundida ou celebrada neste momento inicial, o fato é que esta poesia já destoante do cenário literário brasileiro de então não deixou de conquistar admiradores. É justamente o poema “*Cartas de meu avô*” que atrai a atenção de Ribeiro Couto, um jovem santista recém-chegado ao Rio de Janeiro, empregado do jornal *A Época* e também poeta. Em 1918, Couto seria levado à casa de Bandeira à maneira de um “presente” de seu chefe, Afonso Lopes de Almeida, entusiasta de

<sup>282</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 55

<sup>283</sup> RIBEIRO, João. *Carnaval*. In: *O imparcial*, 15 dez 1919, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Data de acesso: 10/04/2016

<sup>284</sup> LIMA, Alceu Amoroso. In: BRAYNER, *op. cit.*, p. 189

primeira hora dos poemas de *A Cinza das Horas*: era o início de uma amizade que seria aprofundada após a mudança de Bandeira para a Rua do Curvelo, marcada pela convivência cotidiana e pela camaradagem. Pouco tempo depois, outro paulista no início de seus vinte anos seria atizado pela poesia de Bandeira, desta vez mais pelas inovações estéticas e pelas críticas acerbas aos clichês do parnasianismo de seu segundo livro: “foi meu prazer de ontem recebendo (só ontem) o teu *Carnaval* reler essas páginas que tanta impressão me tinham produzido, há coisa de dois anos e meio. E o livro não envelheceu para minha admiração, asseguro-te [...] Saí da leitura com a convicção profunda que o teu livro foi um clarim de nova era, cantando já sem incertezas nem rouquidões”<sup>285</sup>, diria Mario de Andrade em carta a Manuel Bandeira de junho de 1922, ainda no início da extensa correspondência que os dois poetas desenvolveriam ao longo de uma vida.

Em larga medida, são estes dois amigos - aos quais Gilberto Freyre se juntaria mais tarde - que o conduziram às novas matrizes poéticas que Bandeira conheceria durante a década de 1920, por mais que findassem por não se dar bem uns com os outros: “Você, Mário, Gilberto são três sujeitos excepcionais, cada qual com suas qualidades e defeitos. Todos três se repelem por fatalidade de temperamento. Que é que eu hei de fazer se a minha sensibilidade não repele nenhum?”<sup>286</sup>, diz Bandeira a Ribeiro Couto em carta de janeiro de 1928. Assim, é através do contato com estas frentes de renovação poética e biográfica que a gestação de “Vou-me Embora Pra Pasárgada” se torna possível: tentaremos compreender aqui, em um primeiro momento, o redimensionamento do cotidiano do Morro do Curvelo e o contato com a “roda dos irmãozinhos” da Lapa, apresentadas a Bandeira por Ribeiro Couto, por quem passaria a nutrir um afeto de irmão; em seguida, trataremos dos diálogos com a poesia de vanguarda desenvolvidos no contato com o modernismo paulista e seus projetos de nação, sobretudo nas epístolas a Mário de Andrade, amigo e cúmplice de Bandeira na atualização e no aproveitamento da tradição literária; em um terceiro momento, analisaremos o contato de Bandeira com o imaginário do patriarcalismo freyreano, que lhe fornece os símbolos pelos quais Manuel Bandeira recobriria a infância no Recife e escreveria a fissura entre um passado idealizado e um presente em ruínas em que diz se encontrar; e, por fim, veremos como estas experiências são condensadas e consolidadas neste poema, que constrói uma terra da imaginação que inverte a ruína de sua vida através da reconquista libertina dos prazeres e do apagamento da clivagem dos tempos. Para tanto, os dois livros de Bandeira publicados durante os anos 1920 – *O Ritmo Dissoluto* (1924) e *Libertinagem* (1930) serão

<sup>285</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 62.

<sup>286</sup> COUTO; BANDEIRA, *op. cit.*, p. 288.

vistos como parte de um só processo de amadurecimento, feito no diálogo com propostas distintas de poesia e de nacionalidade que não raro acabariam por se interpenetrar na obra de Bandeira.

### 3.1 Entre o Curvelo<sup>287</sup> e a Lapa: redimensionando o cotidiano.

Na crônica “Tempos do Reis”<sup>288</sup>, escrita em 1955 e compilada no livro “Flauta de Papel”, de 1957, Bandeira relembra de um dos espaços onde vivera seus anos de boemia carioca com sua roda de amigos: “frequentei o [Restaurante] Reis nos primeiros anos da década de vinte. E não sei quem da minha roda o havia descoberto. Deve ter sido a Germaninha, mais boêmia que todos nós, Ovalle, Dantinho, Osvaldo Costa.”<sup>289</sup>. Era esta a “roda dos irmãozinhos”, apresentada a Bandeira por Ribeiro Couto e à qual teriam se juntado Mario de Andrade e Gilberto Freyre em suas estadas pelo Rio de Janeiro. É possível que tenham partilhado do prato favorito desta roda de boêmios, o “bife à moda da casa”: “o nosso menu era invariável: bife à moda da casa, um só prato para os cinco, mas reforçado com muito pão e arroz. Vinho, naturalmente. Do Rio Grande, ainda mais naturalmente”<sup>290</sup>. A recordação, que ocorre três décadas depois da atividade incessante que o bairro adotaria nos anos 1920, é feita com tons de saudade dos amigos, das canções, dos divertimentos: “bons tempos aqueles em que Ovalle ainda tocava o violão, Dantinho cantava as modinhas de Catulo, Osvaldo era alegre e loquaz, a boa germaninha vivia...”<sup>291</sup>, e logo complementa suas lembranças com uma passagem que merece destaque:

*Havia ainda, no Rio de 1920, uns visos de Pasárgada. (Tinha alcaloide à vontade. Tinha prostitutas bonitas para a gente namorar...). O Mangue era novidade como bairro do meretrício e os literatos estrangeiros que por aqui passavam não deixavam de ir lá tomar conhecimento daquele fato social, ao mesmo tempo repelente e empolgante como uma bela pústula. Segall fixou-o num álbum maravilhoso, eu num poema em que achei jeito de meter até a Tia Ciata e que publiquei no “Mês Modernista” da Noite<sup>292</sup>.*

A crônica, porém, é importante não só pela evocação da cena boêmia do Rio de Janeiro dos anos 1920, mas também pelas diversas ligações que ela estabelece com a poesia de Bandeira deste período: “bife à moda da casa”, o prato principal do grupo de amigos do

<sup>287</sup> Manuel Bandeira morou, durante 10 anos, na Rua do Curvelo, localizada no morro de Santa Tereza. Curiosamente, Bandeira nunca se referiu ao bairro desta forma, e sim pelo nome de “Morro do Curvelo”.

<sup>288288</sup> BANDEIRA, Manuel. “Tempos do Reis”. In: BANDEIRA, *op. cit.*, 1957, p. 157-158.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 157-158

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 158, grifo nosso.

poeta no Restaurante Reis, daria título a uma colaboração de Bandeira para o “Mês Modernista” do jornal *A Noite*, em que seriam publicadas as primeiras versões dos poemas “Lenda Brasileira” e “Poema Tirado de Uma Notícia de Jornal”, compilados futuramente no livro *Libertinagem* (1930). Nesta mesma coluna para o jornal *A Noite*, também viriam a lume pela primeira vez outros poemas de Bandeira compostos neste período e igualmente reunidos em seu quarto livro de poemas, como “Teresa” e “Cidade Nova” (posteriormente renomeado “Mangue”), ao qual Bandeira se refere ainda nesta crônica. Este e outros tantos relatos acerca da boemia carioca dos anos 1920 seriam retomados por Davi Arrigucci Júnior em sua análise do “Poema Só Para Jaime Ovalle”<sup>293</sup>, na qual afirma o caráter mítico que o bairro adota nestes depoimentos:

A Lapa é um pouco criação imaginária deles, espécie de mitologia, com sua aura de encantamento, suas múltiplas histórias entretecidas [...] Neste sentido, pelos depoimentos e memórias do grupo, 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 madrasta, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico do dia-a-dia do ambiente carioca”<sup>294</sup>.

Nesta citação longa, porém imprescindível, o crítico volta à fala de Bandeira e explicita a relação entre o mundo criado em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” e certa “mitologia” do ambiente boêmio da Lapa durante a década de 1920, apontando para a relação entre os prazeres desimpedidos presentes no espaço de Pasárgada e o ambiente de libertinagem da Lapa da época: afinal, completa o crítico, “como em Pasárgada, a Lapa tem *alcaloide à vontade e prostitutas bonitas / para a gente namorar*, e lá também corre livre o desejo: *lá sou amigo do rei - / terei a mulher que quero / na cama que escolherei*”<sup>295</sup>. Assim, ainda neste excerto, Arrigucci Júnior aponta para um procedimento criativo fundamental para o surgimento de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, sem o qual este poema – como tantos outros de *O Ritmo Dissoluto* (1924) e *Libertinagem* (1930) – seria simplesmente impossível: a transfiguração do cotidiano em matéria de poesia.

Embora ainda constituíssem uma “novidade” no cenário literário brasileiro das primeiras duas décadas do século XX, a presença do cotidiano na poesia já era uma tendência da poesia brasileira antes do lançamento de *A Cinza das Horas*, sendo uma marca de poetas brasileiros posteriormente considerados “decadentistas” ou mesmo “penumbristas” oriunda talvez da influência de poetas simbolistas franceses como Albert Samain e Jules Laforgue.

<sup>293</sup> Poema incluído no livro *Belo Belo* (1948).

<sup>294</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “A Paixão Recolhida”. In: \_\_\_\_\_. *Humildade Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 45-87.

<sup>295</sup> *Ibid.*, 66-67.

Ribeiro Couto já o apontava em seu discurso de recepção a Manuel Bandeira, de 1940, na Academia Brasileira de Letras:

Vosso lirismo [o de Manuel Bandeira], com efeito, trazia de novo a poesia brasileira à simplicidade e ao natural'. A reação tinha precursores em Marcelo Gama e Mário Pederneiras, como nos demais poetas do pós-simbolismo, sendo aqueles dois os primeiros que ousaram incorporar o cotidiano ao lirismo, com a utilização de temas até então considerados prosaicos [...]<sup>296</sup>.

Assim, se a aproximação de temas cotidianos foi destacada desde os primeiros críticos de *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, como vimos no item anterior, é porque Bandeira parece seguir uma corrente minoritária, porém já estabelecida neste momento: para além da presença de temas e situações cotidianas em muitos dos poemas destes dois livros (principalmente em *A Cinza das Horas*), como a comoção com a leitura das cartas dos avós em “Cartas de meu avô”, pode-se perceber notoriamente a apropriação de frases e situações ouvidas por Bandeira e “adaptadas” a seus poemas: no exemplar anotado de *Poesias* (de 1940), o poeta anotaria a expressão “ouvido”<sup>297</sup> na marginalia de alguns de seus versos e estrofes compostos neste período, como é o caso dos poemas “O inútil luar”<sup>298</sup> e “Verdes Mares”<sup>299</sup>. Antes da mudança de Bandeira para a Rua do Curvelo, portanto, já pode ser identificada a tentativa de incorporar temas, falas e frases do dia-a-dia em sua poesia, frequentemente associada ao uso de uma linguagem vernácula também destacada por alguns de seus primeiros críticos.

É conhecida a transformação proporcionada pela vivência no Curvelo para a poesia de Bandeira, e o próprio poeta haveria de admiti-la repetidas vezes em entrevistas, depoimentos e mesmo em sua autobiografia: “A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer em se sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista”<sup>300</sup>; antes, diz Bandeira no *Itinerário*, “Resultou, muito simplesmente, do ambiente do Morro do Curvelo”<sup>301</sup>. Ao descer o morro de Santa Tereza, contudo, não tardaremos a encontrar outro polo de criatividade, centro de efervescência boêmia e verdadeiro ambiente “modernista”, cuja importância para o desenvolvimento da poesia bandeiriana não pode ser desprezada. A este respeito, como sugere Eduardo Coelho,

<sup>296</sup> COUTO, Ribeiro. “No pórtico da academia”. In: \_\_\_\_\_. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Organização e notas de Elvia Bezerra. Rio de Janeiro: ABL, 2004, p. 54.

<sup>297</sup> BANDEIRA, Manuel. *A Cinza das Horas, Carnaval e Ritmo Dissoluto*: edição crítica. Organização e notas de Júlio Castañon Guimarães e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 203-205.

<sup>298</sup> Poema incluído em *A Cinza das Horas* (1917).

<sup>299</sup> Poema incluído em *Carnaval* (1917).

<sup>300</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 59-60.

<sup>301</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 60.

A inclinação pelas ‘coisas nossas’, solidificada na intelligentsia brasileira pelo modernismo, tinha na Lapa e arredores um dos seus principais redutos, com diversos bares, mistura de classes, música popular, reunindo artistas de diversas áreas, enfim, compostas de elementos que iam ao encontro dos anseios dos novíssimos artistas.<sup>302</sup>

Portanto, a incorporação do cotidiano e do popular à poesia, aprofundada por Bandeira neste período, passa diretamente por estes dois espaços definidores das transformações que a poesia de Bandeira sofreria durante os anos 1920. Mas é preciso tomar cuidados com a narrativa que Bandeira visa construir para si no *Itinerário*: embora seja inegável que a vivência no Curvelo e na Lapa tenha colocado Bandeira diante de um novo contexto que mudaria os rumos de sua obra, a afirmação da autobiografia merece ser relativizada, uma vez que, como alerta este mesmo crítico, é improvável que Bandeira conseguisse incorporar este “humilde cotidiano” em sua poesia, não fosse a incorporação de técnicas e procedimentos poéticos das origens as mais diversas.

Primeiramente, esta “aprendizagem” do cotidiano e da boemia em meio ao morro do Curvelo e à Lapa, bem como seu enquadramento poético, seriam impossíveis sem dois nomes, um explícito e o outro “camuflado”<sup>303</sup> nos relatos autobiográficos de Bandeira: Ribeiro Couto e Blaise Cendrars. O primeiro deles, como vimos há pouco, já era conhecido por Bandeira mesmo antes da década de 1920, sendo que até então não mantinham contato frequente, o que só ocorreu após a mudança de Bandeira para Santa Tereza após a morte do pai e a mudança deste para a Rua do Curvelo, onde se tornariam vizinhos. A estadia de Couto em Santa Tereza não duraria mais do que dois anos, sendo encerrada quando este se vê obrigado a mudar-se para Campos do Jordão para tratar de sua tuberculose; de toda forma, foi tempo de sobra para introduzir o amigo à vida no Curvelo e apresentá-lo a seu círculo de amizades literárias e boêmias: com Couto, também tuberculoso, Bandeira dividiria os amigos de literatura e das rodas de bar; a comida de pensão; as ideias para novos poemas, contos e crônicas; os boatos; os segredos inconfessáveis e até mesmo a intimidade, de maneira que Ribeiro Couto se tornaria a pessoa mais próxima de um membro da família que Bandeira viria a ter durante este período – não à toa, chamariam um ao outro de “irmãozinho” diversas vezes<sup>304</sup>.

Mais além de tudo isso, os dois moradores do Curvelo dividiriam também o interesse pela poesia “moderna”, já que Bandeira não somente entraria em contato com as rodas literárias modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo por intermédio de Couto, como

<sup>302</sup> Ver: COELHO, *op. cit.*, p. 76-78.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 126-139.

<sup>304</sup> Ver: BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*, p. 288 *et. passim*.

também teria acesso a algumas das “novidades” mais frescas da literatura de vanguarda europeia por meio das recomendações do amigo; entre elas, está a poesia “nova” de Blaise Cendrars<sup>305</sup>, cuja obra começa a repercutir no Brasil já no início dos anos 1920<sup>306</sup>. Em “Cendrars daquele tempo”, crônica de 1961, Bandeira reconta a apresentação ao poeta franco-suíço:

Quem me revelou Blaise Cendrars foi Ribeiro Couto, quando éramos vizinhos na Rua do Curvelo. Ainda conservo preciosamente o exemplar de *Du Monde Entier*<sup>307</sup> na simpática edição da *Nouvelle Revue Française*, emprestado por Couto e que jamais restitui. Lembro-me nitidamente do fervor com que líamos e relíamos os versos, tão surpreendentes para nós, de ‘*Les Pâques à New York*’, ‘*Prose du Transsibérien*’ e ‘*Le Panama*’...Versos que hoje não me satisfazem mais, mas que naquele tempo punham meu coração em frêmito novo”<sup>308</sup>.

Como apontou Eduardo Coelho, esta admiração de Bandeira por Cendrars, embora visível em diversos momentos nas correspondências que trava com Ribeiro Couto e Mário de Andrade, parece ter sido “apagada” pelo próprio Bandeira durante boa parte de sua vida (seu nome não aparece uma vez sequer no *Itinerário de Pasárgada*) em virtude da estreita ligação que teria com o grupo dos modernistas de São Paulo, do qual Bandeira tentaria manter certo “distanciamento” em nome de sua independência e liberdade criativas mais tarde<sup>309</sup>. Desta maneira, prossegue o crítico, somente em 1957, três anos após a primeira edição em livro de sua autobiografia e trinta e quatro anos após a Semana de Arte Moderna, Bandeira se sente “confortável” para falar publicamente acerca da influência de Cendrars sobre sua poesia pela primeira vez, em uma crônica para o *Journal Français du Brésil*, a primeira que escreveria sobre o poeta de *Du Monde Entier*: “[...] creio talvez poder confessar ter sido Cendrars quem levantou em mim o gosto da poesia do cotidiano. E foi sem dúvida de Cendrars também que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do prosaico cotidiano”<sup>310</sup>.

<sup>305</sup> Blaise Cendrars (1887-1961) foi um poeta franco-suíço, ligado às artes de vanguarda europeias do início do século XX. Possui uma obra extensa, amplamente lida e comentada por intelectuais relacionados ao modernismo brasileiro.

<sup>306</sup> Sobre a influência de Blaise Cendrars sobre o modernismo brasileiro e sua recepção no Brasil, ver: AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34/FAPESP, 1997.

<sup>307</sup> *Du Monde Entier* (trad. “Do Mundo Inteiro”) é uma obra de Blaise Cendrars, publicada na França em 1919. É uma compilação de três longos poemas, todos em verso livre: “*Les Pâques a New York*” [Páscoa em Nova York], “*Prose du Transsibérien*” [Prosa do Transsiberiano] e “*Le Panama Ou Les Aventures De Mes Sept Oncles*” [O Panamá Ou A Aventura de Meus Sete Tios].

<sup>308</sup> BANDEIRA, Manuel. “Cendrars naquele tempo...”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 340.

<sup>309</sup> Acerca da “vergonha das influências de Bandeira” e do seu posterior distanciamento em relação ao modernismo paulista, ver: COELHO, op. cit. p. 126-139 e o item 4.2 desta dissertação.

<sup>310</sup> BANDEIRA, Manuel. “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas Brasileiros (1957)” In: EULÁLIO, Alexandre (org). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, crônica, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferência, correspondência, traduções*. 2 ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo:

Mas cabe perguntar: por que tanto interesse de Bandeira pela obra de Blaise Cendrars? Um exame da crônica de 1961 permite compreender alguns dos motivos de todo esse entusiasmo:

A sua poesia impressionava então violentamente pela mistura do épico e do lírico: ao mesmo tempo em que representava a vida moderna no que ela tinha de mais novo e mais chocante, sabia confidenciar os sentimentos mais íntimos do seu autor. Cendrars era possuído da vida moderna. ‘*L’univers me déborde*’, explicou ele na ‘*Prose du Transsibérien*’. Esta confissão definia-o<sup>311</sup>.

Surpreende nesta passagem que Bandeira descreva na poesia de Cendrars aspectos marcantes da poesia que desenvolveria ao longo da década de 1920: o trânsito entre o alto e o baixo, o épico e o lírico e, principalmente, a capacidade de *comunicar* os eventos do cotidiano e da “vida moderna”<sup>312</sup>. Porém, é preciso ressaltar que esta “confluência” de gêneros e estilos parece não se separar de uma nova forma de pensar a experiência do presente na modernidade. Ser “possuído da vida moderna” é uma expressão que adota um sentido muito particular em uma era na qual, conforme Stephen Kern, “a possibilidade de experienciar vários eventos distantes ao mesmo tempo [...] fazia parte de uma grande mudança na experiência do presente”<sup>313</sup>. Esta “experiência da simultaneidade” não passaria despercebida a poetas como Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire, que repensaram esta experiência temporal na qual “[...] o presente é um fragmento infinitesimal do tempo entre o passado e o futuro ou de uma duração mais extensa”<sup>314</sup>, uma “zona”<sup>315</sup> na qual se reúnem lugares e tempos diversos na duração de um só instante, como parece perceber o eu-lírico cendrarsiano que se vê “transbordado pelo universo” em um vagão da via transiberiana:

[...]  
 A via férrea é uma nova geometria  
 Siracusa  
 Arquimedes  
 E os soldados que o decapitaram  
 E as galeras  
 As embarcações  
 Os engenhos prodigiosos que eles inventaram  
 E todas as matanças  
 A história antiga  
 A história moderna

---

EdUSP/FAPESP, 2001, p. 460.

<sup>311</sup> Ibid.

<sup>312</sup> Sobre o *comunicador* Bandeiriano, ver: COELHO, *op. cit.*, p. 142-144.

<sup>313</sup> No original: “The ability to experience many distant events at the same time [...] was a part of a major change in the experience of the present”. In: KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 67-68.

<sup>314</sup> No original: “[...] the present is an infinitesimal slice of time between past and future or of more extended duration”. In: Ibid., p. 68

<sup>315</sup> Referência ao poema “Zone”, de Guillaume Apollinaire, inserido no livro “Alcools” (1913).

Os turbilhões  
 Os naufrágios  
 Mesmo o do Titanic que li no jornal  
 Tantas imagens-associações que não posso desenvolver em meus versos  
 Porque sou ainda um péssimo poeta  
 Porque o universo me transborda  
 Porque descuidei de me assegurar contra os acidentes nos caminhos de ferro  
 Porque não sei ir até o fim  
 E tenho medo<sup>316</sup>

Tomemos um dos acontecimentos mencionados por Cendrars neste fragmento de *Prose du Transsibérien* para compreender estas mudanças na experiência temporal: o naufrágio do Titanic. Ainda segundo Stephen Kern, a colisão do transatlântico com o *iceberg*, ocorrida na noite do dia 15 de Abril de 1912, seria responsável por dramatizar e inaugurar uma nova forma de perceber o presente: o pedido de socorro da embarcação, emitido ainda no início da madrugada, ressoara por todo mundo através das ondas telegráficas e já se encontrava estampado nos jornais e nos noticiários pela manhã. Não tardou que a tragédia telegrafada fosse interpretada por seus contemporâneos como o início de um tempo marcado pela simultaneidade dos acontecimentos, fossem eles presentes, passados ou futuros: notemos como em *Prose du Transsibérien*, eles ocorrem todos no mesmo instante, da “história antiga” à “história moderna”, todos no mesmo mundo “[...] moldado pela ferrovia e pela comunicação sem fio”<sup>317</sup>, nos dizeres do historiador inglês; em um novo presente no qual os acontecimentos são privilegiados e parecem acontecer todos ao mesmo tempo nas páginas do jornal – “a poesia data de hoje”<sup>318</sup>, diz Cendrars em outro poema de *Du Monde Entier*. Poeta sintonizado com as artes de vanguarda europeias de seu tempo, Cendrars adotaria diversos processos de composição ligados ao cubismo e ao orfismo<sup>319</sup>: sua primeira edição de *La Prose du Transsibérien*, feita com a colaboração de Sonia Delaunay<sup>320</sup>, pretendia-se como o primeiro “livro simultâneo”, feito em uma só folha de dois metros em que se encontravam a um só tempo o poema completo junto a pinturas (da autoria de Delaunay) e outras imagens

<sup>316</sup> No original: “La voie ferrée est une nouvelle géométrie / Syracuse Archimède / Et les soldats qui l'égorgerent / Et les galères Et les vaisseaux / Et les engins prodigieux qu'il inventa / Et toutes les tueries / L'histoire antique L'histoire moderne / Les tourbillons Les naufrages / Même celui du Titanic que j'ai lu dans un journal / Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers / Car je suis encore fort mauvais poète / Car l'univers me déborde / Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemins de fer / Car je ne sais pas aller jusqu'au bout / Et j'ai peur” In: CENDRARS, Blaise. *Du Monde Entier*. 2ª edição. Paris: Gallimard, 1919, p. 70-71, tradução nossa.

<sup>317</sup> Tradução: “[...] shaped by the railroad and the wireless” In: KERN, *op. cit.*, p. 74

<sup>318</sup> Verso de *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, de Blaise Cendrars. CENDRARS, *op. cit.*, 1919, p. 122.

<sup>319</sup> Ver o verbete “Orfismo” em: DEMPSEY, Amy. *Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>320</sup> Sobre o “livro simultâneo” e a colaboração entre Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, ver: KERN, *op. cit.*, 72-76.

(como o itinerário da linha transiberiana) que remetiam aos diferentes momentos da viagem.

Bandeira admitidamente partilhou desta percepção simultânea do tempo em sua poesia, como deixa entrever um comentário à recém-publicada *Paulicéia Desvairada*, de Mario de Andrade, feito em fins de 1922, ainda durante os anos em que compôs alguns dos poemas de *O Ritmo Dissoluto*. Pouco após fazer loas ao “desvairismo” marioandradiano e à poesia de Blaise Cendrars, ligando-os à atitude de poetas românticos e de seus continuadores, Bandeira versa sobre a centralidade do “simultaneísmo” na poesia moderna<sup>321</sup>:

Em vez de fazer o verso como uma melodia simples, serve-se o poeta de palavras soltas, de frases soltas, que, por isso mesmo que são desconexas, ficam vibrando em nossa imaginação, que as compõe depois de uma síntese harmônica [...] *O simultaneísmo domina toda a arte moderna, na poesia pelo verticalismo das imagens, nas artes plásticas pela interpenetração dos planos e volumes.*<sup>322</sup>

Neste momento no qual diferentes movimentos de vanguarda – poética e pictórica – encontram nos cinematógrafos, na *kodak* e nos jornais diários as novas fontes de sua poesia, formas de exprimir este mundo novo que parecia fraturar tempo e espaço e aplanar acontecimentos esparsos em um mesmo quadro, Bandeira manteria uma aproximação com artes e a poesia de ruptura. Como Davi Arrigucci Júnior afirmou em diferentes oportunidades<sup>323</sup>, durante os anos 1920, a obra de Bandeira “[...] parece tender, por meio de certos procedimentos de construção, para um tipo de poema que se diria *imagético* ou *pictórico*, avizinando-se das tendências cubistas e surrealistas”<sup>324</sup> por conta do uso de procedimentos como a “redução estrutural”, a “percepção simultaneísta” ou ainda pela “montagem surreal de elementos insólitos em contexto dissociado, onírico ou absurdo”<sup>325</sup>, que em muito lembram a livre-associação de imagens de Cendrars e sua disposição para misturar estilos, recursos dos quais Bandeira se apropria de forma singular para lidar com seu novo presente no morro do Curvelo e com a torrente de acontecimentos simultâneos que caracterizam a “vida moderna”.

A título de exemplo, vejamos como alguns destes aspectos da poesia cendrarsiana se fazem presentes no poema “Comentário Musical”, feito durante os anos do Curvelo e compilado posteriormente em *Libertinagem*:

<sup>321</sup> Estes aspectos serão aprofundados no próximo item.

<sup>322</sup> BANDEIRA, Manuel. “Mário de Andrade”. In: \_\_\_\_\_. *Crônicas Inéditas I*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 25, grifo nosso.

<sup>323</sup> Ver, por exemplo: ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, 1990 e ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O Cacto e as ruínas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

<sup>324</sup> ARRIGUCCI, *op. cit.*, 2000, p. 28.

<sup>325</sup> *Ibid.*

O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.  
 Entram por ele os ares oceânicos,  
 Maresias atlânticas.  
 São Paulo de Luanda, Figueira da Foz, praias gaélicas da Irlanda.

O comentário musical da paisagem só podia ser o sussurro  
 sinfônico da vida civil.

Entretanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de saguim.  
 Minha vizinha de baixo comprou um saguim<sup>326</sup>

“Você já conhece o meu quarto. Então ouça”, diz Bandeira ao enviar o poema a Mário de Andrade, em fins de 1924. Pela frase, percebe-se que o autor faz referência a um quarto específico e próprio da intimidade do poeta, mas não demora até que nele ocorra uma profusão de espaços, trazidos pelos ventos do oceano. Por um instante, as fronteiras de tempo e espaço do quarto da casa do “Curvelo, 51”<sup>327</sup> são rompidas, unindo este recanto do indivíduo aos territórios longínquos da outra costa do Atlântico; assim, procedendo de forma muito próxima àquela de Cendrars em *Prose du Transsibérien*, o presente reúne em uma só paisagem “oceânica” lugares e imagens díspares como o Curvelo, Angola, Portugal e Irlanda a serem complementadas pelo fundo sonoro da vida civil, descritas em uma forma elevada: um “sussurro sinfônico” perfeito para completar a grandiosidade da paisagem. Porém, esta descrição oscilante entre o médio e o alto estilos, feita em versos livres que aproximam a poesia da conversa cotidiana – este também um traço marcante da poesia cendrarsiana – cai por terra nos últimos dois versos, reveladores da ironia do poema: a paisagem atlântica não era acompanhada naquele instante elevado pelo “sussurro sinfônico” dos sons do cotidiano, e sim pelo ruído do sagui de uma vizinha, descrito de uma forma baixa e prosaica que parece minar a “nobreza” de estilo dos versos anteriores, mais próximos do épico e do sublime.

Há algo desta nova forma de experimentar o presente, desta livre associação de imagens e estilos, desta simultaneidade dos tempos em “Vou-me Embora pra Pasárgada”. Afinal, se é com lentes cendrarsianas que Bandeira recria os espaços do cotidiano em muitos de seus poemas, situados em um presente “adensado” que reúne em si mesmo temporalidades diversas e dá nova feição a acontecimentos aparentemente banais do dia-a-dia, é precisamente este tipo de justaposição que parece nortear este poema: apesar de situada à distância, o espaço de Pasárgada é construído no poema através de uma combinação de imagens do passado infantil de Bandeira (como “subir em pau de sebo”, “tomar banhos de mar”, ouvir da

<sup>326</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 148-149.

<sup>327</sup> Anotação do exemplar comentado de “*Poesias Completas*”, de 1940, disponível em: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã*: edição crítica. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, 1998, p. 13.

“mãe-d’água” histórias que ouvia de sua ama-seca, etc.) e de seu presente libertino (o sexo seguro, as prostitutas bonitas, os “alcaloides”, o telefone automático), como se este refúgio imaginado fosse firmado neste presente capaz de reunir os tempos em um mesmo nível de descrição e desfazer quaisquer rupturas entre eles. Contudo, para compreender como estas imagens foram associadas no poema, faz-se necessário também analisar a forma com que elas surgem na poesia bandeiriana durante os anos 1920, sejam os marcos de sua infância e da vida não realizada, sejam os símbolos de seu desvario, de sua “libertinagem” presente tanto em poesia como em vida.

Por ora, ocupemo-nos das imagens de seu “agora”, vivido entre a Rua do Curvelo e a boemia carioca, verdadeiros caminhos para uma “libertação” poética e subjetiva a qual, segundo Eduardo Coelho, não viria sem percalços e nem de imediato; na verdade, as hesitações no caminho eram frequentes, como se pode depreender de uma confidência de Bandeira feita a Ribeiro Couto em carta de 1923, pouco após reler os originais de seu novo projeto de livro, uma coletânea formada por duas novas (e ligeiramente aumentadas) edições de seus livros anteriores e por uma parte inédita, intitulada *Onda Solitária*, posteriormente publicada sob o título de *O Ritmo Dissoluto* em meados 1924:

[...] Tive ao relê-los [os livros de Poesias] uma sensação curiosa. Os que me agradaram foram os mais pungentes, mas senti-me incapaz de fazer cousas daquele gênero para o futuro. Absolutamente mais nada que possa fazer chorar o sensível Afonso Lopes de Almeida!! Antes de tudo!! Mas então não farei mais nada porque em mim o poeta é a tuberculose. Eu sou Manuel Bandeira, o Poeta Tísico<sup>328</sup>.

Neste excerto, é possível entrever o dilema de Bandeira, dividido entre as diretrizes poéticas que marcaram seus dois primeiros livros e o novo rumo que parecia tomar em obra e em vida: se, de um lado, fatores herdados do imaginário da tísica como o “impulso tuberculoso” e a “melancolia romântica” haviam marcado profundamente suas duas primeiras obras, seja assumindo-as (em *A Cinza das Horas*) ou em uma tentativa de combatê-las (caso de *Carnaval*), estes fatores parecem destoar da nova “poesia do cotidiano” que parecia descobrir em Blaise Cendrars e em suas próprias vivências no Curvelo. A abordagem de situações e “achados” do dia-a-dia, como dissemos, já não era exatamente uma novidade na obra de Bandeira antes dos anos 1920, mas a mudança em suas formas de apropriação do cotidiano pode ser notada já em poemas que integram a última parte do livro como “Bélgica”, “Noite Morta”, “Meninos Carvoeiros”, “Noturno da Mosela”, “Gesso”, “Na Rua do Sabão” e “Balõezinhos”, quase todos datados a partir de 1921, nos quais podem ser encontrados

<sup>328</sup> BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*, p. 29.

elementos marcantes da poesia cendrarsiana: o uso do verso livre (porém com forte presença de ritmo) como forma de aproximação da prosa e da fala cotidiana, a qual voltaria a incorporar em seus escritos de maneira mais intensa; a construção, no interior dos poemas, de um observador que busca comunicar a densidade dos eventos do dia-a-dia, banalizados pela rotina<sup>329</sup>; a naturalidade e o tom coloquial com que procura empregar seu vocabulário, cada vez mais despojado do rebuscamento e da solenidade de tempos anteriores. Desta maneira, eles podem ser entendidos como o início de um contínuo que tem no outro extremo os poemas de *Libertinagem*, em que a técnica e os procedimentos “plagiados” (no sentido bandeiriano de “livre apropriação”<sup>330</sup>) de Cendrars e de tantos outros, selecionados de acordo com as necessidades expressivas de Bandeira, se encontram adaptados e incorporados a uma forma particular de fazer e pensar a poesia.

A adesão a esta nova “poesia do cotidiano”, contudo, não parece surgir na vida de Bandeira de forma gratuita. Na série de poemas sobre o morro do Curvelo, presentes tanto em *O Ritmo Dissoluto* como em *Libertinagem*, é com espanto e ternura que Bandeira parece transformar em poesia o mundo de escassez do qual se torna um espectador, sempre em contraste com a alegria dos meninos que, mesmo diante de todas as dificuldades da vida material, pareciam esquecer-las tal como esqueciam as verduras e as frutas frescas para fitar espantados os baldezinhos na feira<sup>331</sup>, ou mesmo fazê-los voar para vê-los escapar mar adentro durante uma festa de São João<sup>332</sup>. Neste momento em que a sociedade brasileira parece adotar uma nova configuração social, na qual as elites e as camadas populares começam a se distanciar e se estranhar cada vez mais, a habitar espaços e adotar estilos de vida distintos uns dos outros<sup>333</sup>, faz sentido se perguntar se este interesse não surge também do estranhamento de Bandeira em relação a realidades que pudessem ser alheias ao único remanescente dentre a família do Engenheiro Sousa Bandeira, até então recluso no ambiente familiar e ao abrigo de seus pais e irmãos. Não à toa, Bandeira falará de sua primeira morada no Curvelo, o “casarão quase em ruína” também como observatório e zona de contato com a penúria e com a infância:

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza

<sup>329</sup> Sobre o observador Bandeiriano, ver: COELHO, *op. cit.*, p. 142-144.

<sup>330</sup> Sobre a noção de “plágio” em Manuel Bandeira, ver: COELHO, *op. cit.*, p. 80 *et passim*.

<sup>331</sup> Referência a “Baldezinhos”, poema de *O Ritmo Dissoluto* (1924).

<sup>332</sup> Referência a “Na rua do Sabão”, poema de *O Ritmo Dissoluto* (1924).

<sup>333</sup> Sobre a separação entre elites e povo no início da Primeira República, ver: “Condições históricas de emergência”. In: \_\_\_\_\_. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste: 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 39-71.

mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo a minha meninice na Rua da União.<sup>334</sup>

É de se perguntar também, como fizemos no item anterior junto a Davi Arrigucci Júnior<sup>335</sup>, sobre os possíveis sentidos que este “casarão quase em ruína” adota em um momento tão crucial da vida do poeta. Não seria possível que esta escolha de certo tipo de espaço, de um dado modelo de arquitetura para a casa onde iria residir em meio à trajetória de declínio familiar que então vivia – um sobrado decadente em Santa Tereza, bairro aristocrático igualmente arruinado pelas epidemias de Gripe Espanhola ocorridas nos anos 1910 – não fossem relacionadas a uma visão saudosista do mundo senhorial que vivera no Recife durante a infância, uma sensibilidade que começaria a ser compartilhada por tantos outros intelectuais brasileiros desde os primeiros anos do século XX<sup>336</sup>? Não teria Pasárgada algo deste universo em ruínas em que Bandeira diz se encontrar agora? Uma tentativa de resposta a esta pergunta será esboçada um pouco mais adiante neste capítulo<sup>337</sup>, mas é preciso colocar desde já que as motivações desta mudança para o “casarão quase em ruína” do “Morro do Curvelo” não podem ser deixadas de lado.

E quanto à vida boêmia do Rio de Janeiro dos anos 1920? Vale ressaltar que outros espaços frequentados por Bandeira durante esta década, especialmente aqueles ligados à boemia (como a Lapa e Cidade Nova), praticamente desaparecem de seu *Itinerário de Pasárgada*. No entanto, estes se mostram tão importantes quanto a mítica vivência no Curvelo para o desenvolvimento de sua poesia: estamos aqui diante de um “apagamento” dos espaços de sociabilidade boêmia que se dá, possivelmente, pela discrepância entre os sentidos a eles associados – ligados à transgressão das normas familiares burguesas e ao meretrício – da figura decorosa que o autor visa construir para si ao longo de seu relato. Entretanto, uma breve análise das correspondências de Bandeira nos indica que estes espaços de sociabilidades logo se tornam centrais em sua vivência cotidiana e em sua poesia neste momento em que o poeta começa a frequentar as rodas literárias cariocas, bares, restaurantes e concertos – algo que já pudemos entrever no depoimento de Bandeira em “Tempos do Reis”. Vejamos, por exemplo, este trecho de uma carta de Bandeira a Ribeiro Couto, datada de outubro de 1926:

Aquele mocinho de Pince-nez que veio de Santos e era conhecido na pensão da D.

<sup>334</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 60.

<sup>335</sup> Ver o início do capítulo 3 desta dissertação.

<sup>336</sup> Ver item 1.1 desta dissertação.

<sup>337</sup> Ver item 3.3 desta dissertação.

Sara pelo “sr. dr. Rui” encontrou um dia um gatinho borralheiro que tossia [...] Evidentemente o Manuel Bandeira de hoje é mais feliz do que o antigo, o que ele deve a duas pessoas, a segunda das quais é o deslizante *conteur* de *Baianinha*. Mas a segunda das quais foi ao canto do borralho, puxou o gatinho, vestiu uma roupinha bonita e levou ele pro baile público da vida, como diz o poeta dos losangos<sup>338</sup>.

A mudança subjetiva vivenciada por Bandeira, como se pode observar nesta carta, parece estar diretamente relacionada a esta presença – relativamente nova para o poeta – no “baile público da vida”, especialmente aquele dos grupos de literatos, músicos e artistas plásticos do Rio de Janeiro e, em menor medida, com os modernistas de São Paulo durante os anos 1920: esta nova convivência com os amigos da “roda dos irmãozinhos”, marcada pela descoberta da boemia e por certo reencontro com a felicidade, seria relatada no *Itinerário* como uma fonte indispensável para a poesia que viria a desenvolver em *Libertinagem*: “O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários daquele tempo”<sup>339</sup>. Evidentemente, estamos diante de outra tentativa de afastamento dos grupos e tendências que influenciaram a obra de Bandeira (no caso, o movimento modernista); no entanto, isto não desmancha a importância que esta roda – formada por Jaime Ovalle, Dante Milano, Sérgio Buarque de Holanda, Osvaldo Costa, Geraldo “Dodô” Amaral e convidados – teve no desenvolvimento da poesia bandeiriana, servindo como um manancial criativo para vários de seus poemas: “Se não tivesse convivido com eles, de certo não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de “Mangue”, “Na Boca”, “Macumba de Pai Zusé”, “Noturno da Rua da Lapa”, etc.”, completa Bandeira na mesma passagem do *Itinerário*<sup>340</sup>. De modo a compreender um pouco melhor a apropriação de Bandeira dos espaços da boemia carioca, tomemos como referência o poema “Cidade Nova”, datado de 1925, publicado pela primeira vez no “Mês Modernista” da revista *A Noite* e posteriormente incluído em *Libertinagem* (desta vez sob o título “Mangue”):

Mangue mais Veneza americana do que o Recife  
 Cargueiros atracados nas docas do Canal Grande  
 O Morro do Pinto morre de espanto  
 Passam estivadores de torso nu suando facas  
[de ponta  
 Café baixo  
 Trapiches alfandegados  
 Catraias de abacaxis e bananas  
 A Light fazendo crusvaldina com resíduos de coque

<sup>338</sup> BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*, p. 139.

<sup>339</sup> Utilizamos aqui a versão publicada no “Mês Modernista”, em 1925. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 87-89

<sup>340</sup> *Ibid.*

Há macumbas no piche  
 Ê cagira mia pai  
 Ê cagira  
 E o luar é uma coisa só<sup>341</sup>.

Assim como diversos outros poemas de Bandeira do período, “Cidade Nova” parece combinar dois procedimentos muito próximos da poesia cendrarsiana: um deles é o da livre-associação, já conhecido e estudado por Bandeira, que coloca imagens díspares em simultâneo logo no primeiro verso (“Mangue mais Veneza americana do que o Recife”) ao comparar os manguezais do bairro de Cidade Nova à exaltação da “Veneza Americana” feita por Gonçalves Dias, imagem de tradição romântica e elevada do Recife criada durante o século XIX durante o período da construção do espaço público da cidade<sup>342</sup> e até então uma das mais conhecidas e divulgadas da capital pernambucana. O outro, aparentemente, demonstra parentesco com as “reportagens líricas” de Cendrars, técnica utilizada amplamente em *Feuilles de Route*<sup>343</sup> (sua obra mais recente até então) em que se busca capturar a “frescura de impressões” das cenas do dia-a-dia através de impressões instantâneas à maneira de uma câmera *Kodak*, o qual seria enfaticamente elogiado por Bandeira em carta a Mário de Andrade:

[...] tudo está indicando (título, assunto, técnica) que o livro [*Feuilles de Route*] é reportagem lírica; impressões, instantâneos como os daquele outro livro que ele chamou com tanta propriedade *Kodak* [...] E deliciosa, hein? “Vivre dans la compagnie d’un gros bananier”, que coisa estupenda! Achei de uma frescura de impressões! O seu Losango cáqui tem isso também. Não é a maior delícia do lirismo?<sup>344</sup>

Estes recursos parecem ser aprofundados por Bandeira nos momentos restantes do poema. Ao colocarmos o poema em cotejo com o datiloscrito “O Mangue”, um crônica de Bandeira sobre o álbum homônimo de Lasar Segall lançado em 1944<sup>345</sup>, fica evidente o conhecimento de Bandeira das imagens do “mangue” carioca presentes na memória coletiva da cidade: algumas delas fabricadas pela história local, como inauguração do local durante o

<sup>341</sup> Utilizamos, aqui, a versão do poema tal qual foi publicada no “Mês Modernista”, do jornal “A Noite”. Ela pode ser encontrada em: BANDEIRA, *op. cit.*, 1998, 19-21.

<sup>342</sup> Acerca da construção do espaço público recifense e da imagem de Gonçalves Dias, ver: ARRAIS, Raimundo. *O Pântano e o Riacho: a construção do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: FFLCH/Humanitas, 2007.

<sup>343</sup> *Feuilles de Route* é uma obra de Blaise Cendrars datada de 1924. Seu lançamento no Brasil rendeu comentários de diversos integrantes do grupo “modernista”, como Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Ver: EULÁLIO, *op. cit.*, 2001.

<sup>344</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 198.

<sup>345</sup> A crônica foi lançada no livro *Flauta de Papel*, de 1954. Faço cotejo aqui com os datiloscritos de Manuel Bandeira presentes no IEB/USP, coligidos na edição crítica de *Libertinagem e Estrela da Manhã*. In: BANDEIRA, *op. cit.*, 1998, p. 350-353.

período joanino, as rúrgas entre senadores e viscondes do período imperial, a construção de canais durante o século XIX (de onde parece derivar sua comparação com as imagens da “Veneza Americana” de Gonçalves Dias); e outras, datadas do início do período republicano, como o nascimento do choro, os sambas da “Tia Ciata”, as prostitutas que para lá migraram fugidas das ruas do centro do Rio de Janeiro, o porto de Cidade Nova e seus transatlânticos do período que Bandeira chamou de “grande época” do Mangue em seu relato, datado de quase vinte anos depois. Se a paisagem, como quer Simon Schama, “é obra da mente”<sup>346</sup>, se “o seu cenário é formado tanto de estratos de memória como de camadas de rochas”<sup>347</sup>, parece ser justapondo estas camadas de memória – aproveitadas através dos princípios cendrarsianos que explicitamos no parágrafo anterior – que Bandeira forma o seu próprio “Mangue”, reunindo imagens de seu passado e de seu agora na “simultaneidade” do poema.

Por fim, o autor anota um dado de suma importância ao lado de alguns versos do poema na edição anotada de *Poesias*: ao lado do décimo e décimo primeiro versos da primeira estrofe, em que Bandeira simula versos ouvidos no Mangue (Ê cagira / Ê cagira mia pai), encontramos o escrito: “Ouvido do Ovalle”<sup>348</sup>; algo similar ocorre à altura do vigésimo quinto e vigésimo oitavo versos do poema (Sambas da tia Ciata / Cadê mais tia Ciata / Talvez em Dona Clara meu branco / Ensaando cheganças para o Natal), ao lado dos quais consta o seguinte comentário: “Ovalle me falou da Tia Ciata”. As anotações apontam para o contato de Bandeira com Jaime Ovalle, músico e compositor, boêmio inveterado e funcionário público exemplar, figura lendária de quem não tardaria a se tornar um amigo próximo em distância (moraria próximo da Rua do Curvelo nos anos 20) e em afeto, a ponto de se tornar “o amigo mais próximo e querido de Ovalle”<sup>349</sup>, segundo o biógrafo Humberto Werneck.

Para Bandeira, é notório que Ovalle não era apenas um amigo de roda de bar ou de vizinhança; de fato, Ovalle parece desempenhar ele mesmo o papel de mediador<sup>350</sup> entre o poeta e este “mundo das diversões” do Rio de Janeiro dos anos 1920, com seus bares e artistas, sambistas e malandros: segundo Arrigucci Júnior, “Jaime Ovalle, disponível sempre para qualquer chamado da ‘vida alegre’ de então, encarnou a figura fabulosa entre todas, como um tipo de *magister ludi*”, ou seja, “de guia para esse Rio noturno e dionisíaco, figurante central desse universo largamente imaginário e ficcional”<sup>351</sup>. Tal como Ribeiro

<sup>346</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 16.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1998, p. 21.

<sup>349</sup> WERNECK, Humberto. *O Santo Sujo: a vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 117.

<sup>350</sup> Sobre o conceito de mediador cultural, ver: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012; e ALBUQUERQUE JÚNIOR, *op. cit.*, 2013.

<sup>351</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, 1990, p. 63.

Couto, Ovalle parece conduzir Bandeira por entre os meandros da boemia, da prostituição, da religiosidade afro-brasileira e do samba carioca, mundos que lhe eram absolutamente desconhecidos antes da década de 1920 assim como a pobreza que dizia ver, todos os dias, da janela de seu apartamento. Junto ao “místico”<sup>352</sup>, Bandeira seria levado a conhecer uma série de outros mediadores culturais, como Pixinguinha, Donga, Sinhô e outros membros dos “Oito Batutas”<sup>353</sup>; conheceria também a roda de Tia Ciata, conhecida e frequentada por Ovalle; comporia músicas como “Azulão” e “Modinha”, servindo de letrista; e por último, mas não menos importante, recuperaria na vida noturna parte da própria vida que acreditava ter perdido com a doença: “No Bar Nacional vivi um pouco a vida que poderia ter sido e que não foi”<sup>354</sup>, diz Bandeira em um trecho revelador da crônica “O Bar”, de 1958, que parece confirmar a hipótese de Arrigucci Júnior acerca da relação entre a invenção do espaço de Pasárgada e as vivências de Bandeira em espaços boêmios como a Lapa e o Mangue que cantou no poema. Desta maneira, há que se perguntar se o projeto de *Libertinagem* não corresponde também, para além da libertação poética da métrica e da rigidez purista, uma libertação pessoal dos fantasmas e da solidão que frequentemente acodem o poeta desde a perda de sua família<sup>355</sup>.

No que toca a este universo boêmio, entretanto, Bandeira e Ovalle parecem ser apenas uma parte de algo muito maior, uma vez que, durante esta mesma década, inicia-se a fabricação de uma memória boêmia do Rio de Janeiro, centrada no bairro da Lapa, da qual participariam artistas, escritores e intelectuais os mais diversos. Em intuição similar à de Davi Arrigucci Júnior com a qual abrimos este tópico, Musa Velasques afirma que “a década de [19]20 é então classificada como a da descoberta da Lapa pela primeira geração de intelectuais modernistas. Neste sentido, é possível pensar, a partir de nossos memorialistas, que a Lapa foi “criada” nesta década, constituindo-se em mais uma das ‘invenções que podem ser atribuídas aos modernistas”<sup>356</sup>. Para além dos membros da “roda dos irmãozinhos”, poetas, artistas plásticos, escritores, músicos e outros intelectuais os mais diversos como Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Cícero Dias, Sérgio Buarque de Holanda, Ribeiro Couto, Mario de

<sup>352</sup> Apelido dado por Bandeira a Jaime Ovalle na crônica “O místico”, de *Crônicas da Província do Brasil* (1937). Ver: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 145-148.

<sup>353</sup> Os “Oito Batutas” foi um famoso grupo musical das primeiras décadas do século XX brasileiro. Entre seus integrantes, constam músicos hoje consagrados como Pixinguinha, Donga e Nelson Alves. Ver: VIANNA, *op. cit.*, 2012.

<sup>354</sup> BANDEIRA apud. WERNECK, *op. cit.*, p. 125.

<sup>355</sup> Estas reclamações podem ser encontradas copiosamente nas correspondências de Bandeira com Mario de Andrade e Ribeiro Couto. Ver: ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001; e BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*, 2005.

<sup>356</sup> VELASQUES, Musa Clara Chaves. *A Lapa Boêmia: Um estudo da identidade carioca*. 1994. 139 f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1994, p. 27.

Andrade e Gilberto Freyre (os dois últimos, hóspedes de Bandeira no Rio de Janeiro) parecem frequentar este ambiente e contribuir, cada um à sua maneira, para a invenção de uma memória da “Lapa Boêmia” que data desses anos 1920.

Ao que tudo indica, é desta memória coletiva da Lapa, inventada durante os anos 1920, que Bandeira retira algumas das imagens que viria a utilizar para construir o espaço de Pasárgada. Para compreender algumas das imagens sobre a boemia carioca que circulavam entre estes artistas e intelectuais, tomemos agora o livro de contos *A Cidade do Vício e da Graça*, publicado por Ribeiro Couto em 1924 no auge de todo este processo. Já no início do livro, Couto explicita seu caráter “documental”, buscando fazer dele uma espécie de registro – mesmo que lacunar – do Rio noturno: “este livro procura apenas fixar alguns aspectos da vida noturna da cidade encantadora, sem o menor intuito de informação [...]”<sup>357</sup>, e logo continua: “O autor traçou apenas aquilo que foi um pouco da sua vida de vagabundo inquieto. Neste livro se mostra um temperamento através do temperamento de uma cidade”<sup>358</sup>. Estes fragmentos em seu prefácio permitem que o livro seja entendido como um itinerário “realista” (ainda que ficcional), um relato de espaço<sup>359</sup> formado por uma série de operações discursivas realizadas pelo narrador que projetam sobre a cidade seus próprios anseios, selecionando espaços e fazendo deste conjunto o próprio “temperamento” da cidade.

Neste roteiro, destaquemos a parte onde o narrador visita a “alma viciosa da Lapa”, onde encontraremos um espaço dúbio, oscilante entre a felicidade e a decrepitude: “[...] na Lapa, meu querido, tanto neste velho largo como nas redondezas [...] posso olhar melhor os homens decaírem, decaírem, roídos pelos vícios. Não acreditas que a Lapa seja digna de certas cidades que a cólera do Senhor destruiu?”<sup>360</sup> Mas, para além do vício e da degradação, a Lapa é também o espaço dos prazeres da vida noturna, da boemia, das bebedeiras, do sexo e da algazarra nas ruas: “a verdadeira vida é aqui, à noite, pelos cafés, pelo pano verde, pelos becos... *Aqui é que é a felicidade...*”<sup>361</sup>. Em Couto, portanto, a Lapa surge como este espaço ambivalente, entre o prazer e a decadência, entre vício e graça que o narrador de Couto visa mostrar a seu leitor. Na “vagabundagem” do narrador por entre os lugares de sombra do Rio noturno, portanto, encontramos imagens muito similares às que Bandeira utiliza na criação do espaço de Pasárgada: o uso do ópio e da cocaína, a prostituição, o desregramento e os

<sup>357</sup> COUTO, Ribeiro. *A Cidade do Vício e da Graça*: vagabundagem pelo rio noturno. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998, p. 11

<sup>358</sup> Ibid.

<sup>359</sup> Sobre a noção de “relato de espaço”, ver: CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien I: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

<sup>360</sup> COUTO, *op. cit.*, 1998, p. 31.

<sup>361</sup> Ibid, p. 32, grifo nosso.

excessos boêmios deste espaço em pleno processo de invenção, imagens que seriam reapropriadas por diversos outros escritores em testemunhos, crônicas, artigos e livros de memórias sobre a Lapa dos anos 1920.

Assim, é na aquisição do simultaneísmo da poesia cendrarsiana e de determinadas imagens da boemia carioca de seu tempo que Bandeira parece obter a matéria-prima e as ferramentas que utilizaria para criar seu próprio espaço utópico. Todavia, em Bandeira, os prazeres da Lapa não possuem o caráter duplo com que Couto visa recriá-los; antes, a dimensão decadentista desaparece da Pasárgada de Bandeira, revelando um mundo onde, tal como no mote do “Convite à Viagem” [*L’invitation au Voyage*] de Baudelaire, “Lá tudo é paz e rigor, / Luxo, beleza e langor”<sup>362</sup>. A ligação seria apenas fortuita se Bandeira não mencionasse este texto de Baudelaire com certa frequência para amigos e não o usasse ele mesmo como referência para seu próprio poema diversas vezes ao longo de sua vida: “esse nome de Pasárgada, que significa ‘campo dos persas’ ou ‘tesouro dos persas’ suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias como o de “*L’invitation au Voyage*” de Baudelaire.”<sup>363</sup>. Desta maneira, para além do cotidiano e da boemia cariocas, faz-se necessário analisar também as leituras de Bandeira de poetas modernos e antigos, estudos fundamentais para o desenvolvimento de sua poética e, como mostra o caso de Baudelaire, para a reapropriação de certos *topos* contidos na tradição literária ocidental – como o *locus amoenus* baudelairiano de “*L’invitation au Voyage*” – sem os quais o espaço de Pasárgada dificilmente teria vindo à luz.

### 3.2 Entre o passadismo e a vanguarda: revisitando a melancolia.

“Eu me sinto ainda muito à vontade no verso livre. Só me sinto mesmo à vontade no verso livre”, Bandeira escreve a Mário de Andrade em carta de 3 de setembro de 1927. Apesar disso, complementa logo em seguida:

Ando com uns projetos de redondilha para um poema aporrinhado cujo estribilho é

“Vou-me embora pra Pasárgada”

mas não tomou jeito de sair até hoje. Pasárgada é uma antiga cidade persa, você naturalmente sabe. Claro que não é vontade de ir pra Pérsia. Pasárgada é a coisa estapafúrdia para onde um aporrinhado sente gana de ir.<sup>364</sup>

<sup>362</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 235.

<sup>363</sup> BANDEIRA, 1954, *op. cit.*, p. 93.

<sup>364</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 352.

Nesta passagem, a primeira menção ao espaço de Pasárgada feita por Bandeira em correspondências<sup>365</sup>, não há detalhes sobre quando surgiu este “projeto”, algo que parece escapar à própria memória do poeta em revelações posteriores: em entrevistas diversas, tal como no *Itinerário*, Bandeira se refere a “Vou-me embora pra Pasárgada” como seu “poema de gestação mais longa”<sup>366</sup>, aparecido durante os anos do Curvelo, mas não faz menção a datas; já na edição anotada de *Poesias Completas*, pode ser encontrada ao fim do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” a anotação “1925?”<sup>367</sup>, a qual não corresponde com o inacabamento expressado por Bandeira na missiva ao arlequim da Pauliceia, nem à resposta deste na carta seguinte, de 4 de outubro do mesmo ano: “‘Vou-me embora pra Pasárgada’ carece de sair como refrão dum poema, seja em redondilha, seja livre. Que venha quando puder”<sup>368</sup>. O nome do espaço poético e aquilo que ele simboliza – um território de evasão oposta à melancolia vivida pelo sujeito poético – nascem junto ao estribilho; no entanto, as imagens e os versos que lhe dariam forma parecem demorar um pouco mais para chegar.

Desta feita, o assunto “Pasárgada” só voltaria à baila na correspondência entre os dois poetas em fins de dezembro de 1929, quando Mario, ao falar com certo enfado dos descaminhos na publicação dos *Contos de Belazarte*, manifesta também certa vontade de evasão: “Isto vai numa palhaçada tamanha que o melhor é a gente não se importar mesmo, ir embora pra [sic] Passárgada! Faz uns poucos de dias, até escrevi isto, mais ou menos gênero “Passárgada”, de que talvez você goste, não sei”<sup>369</sup>. Ao responder ao amigo, já nos primeiros dias de 1930 – meses antes do lançamento de *Libertinagem* – Bandeira não tarda em corrigi-lo, o que indica que o poema e o espaço que ele delimita sejam relativamente recentes, a ponto de Mario ainda não ter dominado a grafia correta do termo: “Não diga Passárgada, é Pasárgada.”. No entanto, Bandeira elogia o poema enviado por Mario, confirmando suas expectativas: “O seu “Monólogo” é pasargadeano. Esse meu *mood* continua. E parece que neste momento você está mais dentro dele do que quando eu lhe mandei o poema.”<sup>370</sup>. Disto, surgem algumas perguntas: o que seria este gênero “pasargadeano” a que Mario e Bandeira se referem? Qual seria este estado de espírito, este “*mood*” a que Bandeira alude quando da

<sup>365</sup> Levamos em consideração aqui três fontes principais: o epistolário de Manuel Bandeira publicado na coletânea “Poesia e Prosa” da Editora Nova Aguilar, de 1957; a correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira; e, por fim, a correspondência deste com Ribeiro Couto.

<sup>366</sup> CAMPOS, Paulo Mendes. “Reportagem Literária”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980 (org), p. 92.

<sup>367</sup> A anotação pode ser encontrada na edição crítica de *Libertinagem e Estrela da Manhã*, organizada por Giulia Lanciani. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1998, p. 49.

<sup>368</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, p. 356.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 435-436.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 440

criação e do envio do poema? Como uma coisa está ligada à outra? O poema enviado por Mário, além de trazer respostas significativas a estas perguntas, também pode esclarecer um pouco a respeito do sentido intentado<sup>371</sup> por Bandeira em “Vou-me embora pra Pasárgada” no momento de sua composição:

#### MONÓLOGO

"Oh não! muito obrigado!  
Pra depois outro e mais outro...  
Basta o que me vai por dentro,  
Amargo de alma de moço  
Deste século safado.  
Cigarro? Para que cigarro?  
Basta Mussolini, Trotsky,  
A Neoescolástica, Freud,  
Crise, mulheres, cinema  
E a p... que te pariu.  
Não insista mais, ouviu?  
Sou desgraçado. Não fumo."<sup>372</sup>

Composto em redondilha menor assim como “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, este poema de Mário de Andrade (futuramente transformado, com alterações, em um de seus *Epigramas Políticos*)<sup>373</sup> não partilha dos principais lugares-comuns [*topoi*] presentes no poema bandeiriano: o “país de delícias” formado pelos prazeres da infância e da vida adulta, aqui, é inexistente; o desejo de evasão, presente já no próprio estribilho do poema de Bandeira, também não tem lugar neste “Monólogo”. Por que motivo, então, o criador do espaço de Pasárgada o teria qualificado como “pasargadeano”? O que ambos os poemas têm em comum? A resposta parece residir no desabafo que beira à agressividade, na insatisfação dos sujeitos poéticos de ambos os poemas com um “aqui” e um “agora”, explicitados nos versos marioandradianos como certo “mal-estar” na modernidade do fascismo, do comunismo, das grandes crises econômicas e, também, do cinema e da psicanálise freudiana. Se as queixas do “Monólogo” são um tanto distantes daquelas de “Vou-me embora pra Pasárgada” e das questões que Bandeira parecia enfrentar neste poema, como veremos em

<sup>371</sup>Por “sentido intentado”, compreendo, como faz Antoine Compagnon (2001), o *sentido* de um texto como “aquilo que o texto quer dizer”, ou seja, o que permanece estável em sua interpretação ao longo do tempo, enquanto a *significação*, por sua vez, designa “o valor que tem um texto”, ou seja, aquilo que muda na apreciação do texto para seus intérpretes. Não se trata de legitimar a intenção como critério único de validação de uma obra, e sim de reabilitá-la enquanto parâmetro de análise do texto, levantando uma hipótese sobre o sentido intentado pelo autor no momento da escritura do poema e de sua relação com outras práticas discursivas do período. Sobre a discussão de intencionalidade na literatura, ver: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

<sup>372</sup> Ibid., p. 436.

<sup>373</sup> Ver: “Amargura” In: ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. vol II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.271.

breve, uma preocupação está presente nas diretrizes criativas de ambos os poetas, nos extensos diálogos que estabeleciam sobre poesia e que se coloca, de alguma forma, nos dois poemas: a de atualizar e modernizar uma melancolia própria dos tempos modernos, uma melancolia que não parece mais caber nos versos dos românticos, modernos de outros tempos; e nem dos parnasianos, mestres de um passado morto na rigidez de suas formas<sup>374</sup>.

Como fazê-lo, porém? Com que recursos? Sob quais preceitos? De modo a compreender como o espaço de Pasárgada surge em meio aos debates promovidos pelo movimento modernista, vejamos agora como se iniciou e se estabeleceu o diálogo entre Bandeira e Mário de Andrade, convertido em um epistolário de tamanho descomunal mesmo para escritores tão prolíficos, que se revela um verdadeiro laboratório onde ambos exerciam a experimentação poética sempre sob o olhar crítico do amigo correspondente, embora nem sempre dispostos a ceder em suas convicções: se são muitas as afinidades entre estes dois poetas dispostos a atualizar a poesia brasileira, como veremos, também não são poucas as diferenças entre os projetos de renovação artística de cada um, muitas vezes sem qualquer perspectiva de conciliação.

Em *Humildade, Paixão e Morte*, Davi Arrigucci Júnior se pergunta sobre o que teria interessado aos modernistas de São Paulo na poesia de Bandeira. A resposta do crítico aborda principalmente a capacidade bandeiriana de aproveitar elementos inusitados, aparentemente guardados nos “fundos de gaveta”, que vão de trechos de cantigas populares a citações de poetas consagrados, equilibrando registros provenientes de fontes diversas e dando a eles novos sentidos no corpo do poema<sup>375</sup>. A afirmação de Arrigucci Júnior, embora seja válida e condizente com os procedimentos encontrados nos dois primeiros livros de Bandeira, não parece dar conta do interesse de Mário de Andrade, que revela com franqueza suas motivações para conhecer o poeta em carta de 6 de junho de 1923 : “Há no livro uma página que considero uma das maiores de nossa poesia: ‘Os Sapos’. Já o sabias (Quando estive no Rio, o ano passado, um desejo eu tinha: conhecer o autor dos “Sapos. Realizei meu desejo. Voltei contente). Os teus trechos de *verdadeiro* verso livre são magníficos. Gosto menos do *Debussy* [poema de *Carnaval*]”<sup>376</sup>. Desta forma, o interesse de Mário de Andrade nos poemas de *Carnaval* se mostra em bastante sintonia com as propostas da primeira fase do modernismo brasileiro, notadamente da polêmica e do combate ao chamado “passadismo”<sup>377</sup>, residindo

<sup>374</sup> Referência à série de artigos “Mestres do passado”, lançada por Mário no *Jornal do Commercio* em 1921.

<sup>375</sup> ARRIGUCCI JR, *op. cit.*, 1990, p. 139-145

<sup>376</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 62

<sup>377</sup> Ver: MORAES, Eduardo Jardim de. “A renovação estética”. In: \_\_\_\_\_. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 49-70.

acima de tudo na postura provocativa de Bandeira em relação às formas de ver a arte e a poesia que, na visão dos modernistas de São Paulo, eram consideradas parte de um “passado” que já caducava e precisava ser combatido, tendo em vista a necessidade de acertar os ponteiros do Brasil com uma nova produção artística que então despontava ao redor do mundo: além de sua admiração por “Os Sapos”, provavelmente por sua paródia mordaz dos cacoetes parnasianos e do beletismo vigente, os poemas que Mario parece admirar em *Carnaval* são aqueles mais “desobedientes” em seu metro e em sua proposta, como é o caso dos polimétricos “Toante” e “Hiato”, claras provocações a certas regras de versificação vigentes no meio literário brasileiro.

O primeiro contato entre os dois poetas, como apontou Marcos Antônio de Moraes, teria se dado em um certo endereço do Rio de Janeiro: Rua Humaitá, número 64, no ano de 1921. É na casa de Ronald de Carvalho, poeta próximo tanto das rodas literárias do modernismo paulista como daquela dos modernos cariocas que Mario de Andrade fazia a divulgação de poemas de seu livro ainda em prelo, *Pauliceia Desvairada*, na tentativa de arrebanhar intelectuais cariocas para a causa levantada por um coletivo de artistas e intelectuais de São Paulo neste momento de plena assimilação das rupturas provocadas pelas novas vanguardas artísticas europeias<sup>378</sup>. Para este sarau, em que se encontravam presentes nomes ligados ao coletivo do Trianon<sup>379</sup> como Oswald de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, Mario teria exigido a presença de Bandeira entre os ouvintes em busca de uma espécie de “reconhecimento” deste acerca de sua obra e, quem sabe, da adesão deste à militância em favor da renovação estética no Brasil: “Quando, para ler a *Paulicéia* na casa do Ronald, exigi dos amigos tua presença, não foi porque tivesse a curiosidade de te conhecer fisicamente. Foi para mim um *reconhecimento*”<sup>380</sup>, admite o poeta paulista em carta de 22 de maio de 1923, não tardando a se explicar logo depois: “emprego a palavra com a sutileza dos poetas japoneses nos seus haicais. Com todos as significações e associações que ela desperta”<sup>381</sup>.

A princípio, assim como Ribeiro Couto, Bandeira se afasta da proposta de modernização iconoclasta da primeira fase do modernismo, coroada com a Semana de Arte Moderna de 1922, dado que nem um nem o outro compareceram ao evento. As hesitações e divergências de Bandeira frente ao movimento modernista, explicitadas na década de 1920 e

<sup>378</sup> Ver: MORAES, *op. cit.*, 1978.

<sup>379</sup> O “Trianon” era o local de reunião dos intelectuais ligados ao movimento modernista paulista, especialmente durante a primeira fase do modernismo, entre 1917 e 1924.

<sup>380</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.* 2001, p. 92

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 92

ao longo de toda a sua vida, eram marcantes: “A minha colaboração com ela [a geração dos modernistas] [...] sempre se deu com restrições”<sup>382</sup>, afirma Bandeira no *Itinerário*. Vários fatores parecem concorrer para isso: em primeiro lugar, a presença de Graça Aranha como figura de proa do movimento, figura cujas ideias eram consideradas por Bandeira como deletérias e a qual não queria ver seu nome associado; além disso, também há que se considerar o combate do movimento ao “passadismo”, que resvalava por vezes em uma posição de negação da tradição artística e literária, posição da qual Bandeira demonstrava expressamente não compartilhar. Contudo, se a procura por um novo prosélito para o combate contra o passadismo falhou, é o próprio Bandeira quem envia em 25 de maio de 1922 – três meses após a Semana de Arte Moderna – uma carta para Mario na tentativa de reestabelecer o contato entre ambos, expressando grande admiração pelos poemas de *Pauliceia Desvairada*: “há muito tempo estou para lhe escrever, exigindo a publicação imediata dos seus poemas: tinha saudades cruéis do ‘Oratório’. Mas ignorava o seu endereço”<sup>383</sup>.

Há pouco, nos perguntamos os porquês da admiração de Mario de Andrade pela obra de Manuel Bandeira; agora, fazer o percurso inverso talvez possa nos elucidar um pouco sobre a proximidade de Bandeira com a poesia de vanguarda no início dos anos 1920. O contato de Bandeira com a “poesia nova”, segundo Eduardo Coelho<sup>384</sup>, é anterior à década de 1920: o encontro de Bandeira com autores como Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire e Guillaume Apollinaire remonta ao início dos anos 1910, antes mesmo de sua estadia em Clavadel, quando já demonstrava proximidade com a literatura francesa. Desde então, para Eduardo Coelho, Bandeira parece estabelecer uma relação cada vez mais íntima com a poesia de ruptura, a qual demonstra estudar com afinco; assim, é possível imaginar que Bandeira tenha notado, no autor que procurava a si mesmo no caos urbano que o cercava<sup>385</sup>, uma adequação singular dos recursos expressivos de autores de vanguarda ao contexto brasileiro, o que declara repetidas vezes nas primeiras correspondências: “A verdade é que, embora os modernos sejam os poetas que mais ou talvez que só me interessem, eu reconheço que fiquei para trás. O seu livro é o primeiro livro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição”<sup>386</sup>, diz Bandeira em carta de 3 de Outubro de 1922.

As afinidades entre os dois poetas, porém, não se limitam ao interesse nos novos caminhos abertos pelas artes de vanguarda. É preciso destacar, igualmente, o apreço de ambos

<sup>382</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 66

<sup>383</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 59

<sup>384</sup> Ver: COELHO, *op. cit.*, 2009.

<sup>385</sup> Ver: LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagem na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

<sup>386</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 70

pela tradição literária, que seria amplamente discutida por ambos ao longo de mais de duas décadas de correspondência. Já na primeira carta em resposta a Mário, preocupado com as acusações de “imitador” de poetas de vanguarda como Jean Cocteau e Giovanni Papini, Bandeira afirma seus elos com a tradição em carta de 3 de julho 1922:

Claro que não lhe deve importar que o deem por imitador de Cocteau e Papini, deste e daquele [...] Você é imitador deles como todo o poeta que escreve em metro regular é imitador de todos os poetas que o precederam e que foram por ele assimilados. Um poema realmente digno desse nome implica em matéria de sensibilidade técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é contribuição ingênua do poeta<sup>387</sup>.

A ênfase de Bandeira neste trecho deixa claro o seu posicionamento frente ao cânone literário: era como seu herdeiro, e não como seu opositor que Bandeira se portava, algo que parece pesar de maneira decisiva para sua ausência da Semana de 1922. No “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia* – “um poema ele mesmo”, diria Bandeira ao receber o livro –, uma relação similar com a tradição é estabelecida por Mario de Andrade: “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu, e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar a orientação moderna que ainda não compreende bem”<sup>388</sup>. A mesma postura frente à tradição literária está presente na defesa do desvairismo marioandradiano realizada por Bandeira em outubro deste mesmo ano no artigo “Mario de Andrade”, em que situa a obra ainda inédita do poeta paulista igualmente entre modernos e românticos, sem pudor. A “impulsão lírica” e os “gritos do inconsciente” anunciados no prefácio do mesmo livro não seriam considerados por Bandeira como uma negação do passado em prol de um “novo” importado da Europa; bem ao contrário, eles seriam a sua continuidade orgânica: “A *Pauliceia Desvairada* é um livro impressionista. O desvairismo é escrever sem pensar tudo o que o inconsciente grita quando explode o acesso lírico. Os românticos escreviam assim. Foi assim que Rimbaud escreveu as *Iluminações*. Rimbaud – avô de Blaise Cendrars!”<sup>389</sup>. E a defesa continua nos parágrafos seguintes: ainda em “Mario de Andrade”, Bandeira prossegue com seu argumento, voltando-se agora para os “versos harmônicos” defendidos por Mario de Andrade no prefácio de *Pauliceia*: “[...] serve-se o poeta de palavras soltas, de frases soltas, que, por isso mesmo são desconexas, ficam vibrando em nossa imaginação, que as compõe depois em uma síntese harmônica. É o verso harmônico. *Foi, meus caros passadistas, uma*

<sup>387</sup> Ibid, p. 65

<sup>388</sup> ANDRADE, *op. cit.*, 2013, v.1, p. 60.

<sup>389</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 2008, p. 25

*aspiração de Victor Hugo*”<sup>390</sup>. Mais do que um combate ao “passadismo”, para Bandeira e Mario de Andrade, se há poesia modernista, ela faz parte de uma longa tradição aos quais os poetas devem continuar, afinal, é o dever de qualquer poeta que se preze tomá-la para si e tentar inserir “algo novo que balbucia”.

Mas o que diferenciaria a poesia moderna da “tradição” que Mario e Bandeira dizem querer continuar? A primeira resposta de Bandeira apela a artefatos-símbolo dos tempos modernos, também explicitados por Mario em *Pauliceia Desvairada*: “A diferença dos poetas modernos é que eles amam e confessam amar a sua época, com os aeroplanos, os automóveis, o cinema, o asfalto – tudo aquilo enfim que para os falsos poetas é banal e prosaico. A lua, por exemplo.”<sup>391</sup>. Porém, em um trecho já citado da correspondência que cabe revisitar aqui, Bandeira volta atrás do que escreveu e confessa ao amigo:

[...] Estava escrevendo um artigo intitulado “Mário de Andrade” para o 3º número da *Árvore Nova* daqui. [...] Assim, por exemplo, disse no meio do aranzel: “o que diferencia os poetas modernos é que eles amam e confessam amar, a sua época com os automóveis, o cinema, o asfalto, etc.”. Relendo vi que era preciso explicar uma porção de coisas. [...] Ora, eu sou sapo-cururu, adorador da lua em todas as fases. Mas detesto ver a adoração burguesa e *soi disant* poética da lua e outras coisas nobrememente sentimentais: o ideal, as ilusões que não voltam mais, as quimeras, etc. Daí a raiva. É preciso desgostar essa gente dessas coisas. É por aí que a poesia moderna me satisfaz plenamente<sup>392</sup>.

A tentativa de renovar as formas de expressão de certas “coisas nobrememente sentimentais” – *topos* seculares da tradição literária – era uma perspectiva presente na poesia de Bandeira pelo menos desde a composição dos poemas de *Carnaval*, e uma das principais orientações que o levam ao contato com a poesia de vanguarda. Para Bandeira, portanto, a poesia moderna não é composta somente pela incorporação dos estímulos proporcionados por novas tecnologias que pulsavam na vida cotidiana; mais do que isso, ela também deveria *atualizá-la*, dando vida nova a estes lugares-comuns que há tanto tempo habitam a poesia e as demais artes. É ao seguir estes preceitos que Bandeira assume para si uma autonomia que o permitia, ao mesmo tempo, manter “um pé na tradição” e outro na “poesia moderna” (para usar as expressões de Eduardo Coelho<sup>393</sup>), transitando entre as duas de forma autônoma e aproveitando recursos de uma e de outra: vale ressaltar, como apontou o mesmo crítico<sup>394</sup>, que o combate que Bandeira estabelece ao longo desta década em poemas como “Poética” não se presta a atacar o “passadismo” ou o cânone literário em si, e sim o *purismo* dos versos

<sup>390</sup> Ibid., p. 26

<sup>391</sup> Ibid., p. 27

<sup>392</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.* 2001, p. 74-75, grifos do autor.

<sup>393</sup> COELHO, *op. cit.*, 2009.

<sup>394</sup> Ibid.

engessados que impediam o surgimento de uma lírica nova, mais adequada aos estímulos e paixões de sua própria época, mas que é também “o lirismo dos clowns de Shakespeare”<sup>395</sup>.

Muitos destes princípios estariam presentes também no ensaio marioandradiano *A Escrava que Não é Isaura*, obra definida por seu autor como um “discurso sobre algumas tendências da poesia modernista” (afinal, é este o seu subtítulo) e editada em 1924. Recorrendo ao auxílio de mestres antigos e modernos, de Aristóteles a Guillaume Apollinaire, Mario esboça sua própria visão sobre a poesia moderna e aquilo que então a caracterizava, utilizando-se de metáforas igualmente “modernas” para tal. Ao longo destes discursos, um dos pontos centrais levantados por Mario de Andrade é a questão da “destruição dos assuntos poéticos”, no qual mostra notável sintonia com alguns princípios do manifesto-síntese *Antitradição Futurista*, de Apollinaire, publicado na França em 1913, onde o poeta francês clama por uma nova poesia que fosse capaz de colocar as “palavras em liberdade” [*mots en liberté*]<sup>396</sup> e inventar novas formas de expressão que fossem capazes de “suprimir” os lugares-comuns caros à poesia oitocentista como a “dor poética”, os “exotismos esnobes”, o “artista sublime” e o “ennui”<sup>397</sup>. Desta forma, Mário irá defrontar-se com estes temas “privilegiados” em sua argumentação, declarando: “o assunto poético é a conclusão mais antipsicológica que existe”<sup>398</sup>, uma vez que “a impulsão lírica é livre [...] pode nascer tanto de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”<sup>399</sup>, observações afinadas com os reclames dos diversos movimentos que assinaram o manifesto de Apollinaire. Portanto, para se fazer poesia, segundo o poeta de *Pauliceia Desvairada*, não seriam mais necessários assuntos tradicionalmente “poéticos” como a “[...] ‘escuridão da noite nos lugares ermos’, nem ‘horas mortas do alto silêncio’ para que a fantasia seja ‘mais ardente e robusta’, como requeria Eurico – homem esquisito que Herculano<sup>400</sup> fez renascer nos idos hiemais de um dezembro romântico”<sup>401</sup>, expressões melancólicas muito caras à criação literária no século XIX (como a referência a Alexandre Herculano supõe), mas que agora já não davam conta dos novos estímulos à criação poética. Em resposta a estes “assuntos poéticos” pré-selecionados, Mario elabora a “teoria dos telegramas” para tentar explicar esta nova “imaginação sem fio”<sup>402</sup> que

<sup>395</sup> Ver “Poética”, poema de *Libertinagem* (1930)

<sup>396</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Antitradition Futuriste*: manifeste-synthèse. 1913. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p.image.f2.langFR#> Data de acesso: 08/ 04/2016.

<sup>397</sup> Ibid, p. 1.

<sup>398</sup> ANDRADE, Mario de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 17.

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Provável referência a “Eurico, o presbítero”, romance do escritor romântico português Alexandre Herculano (1810-1877) publicado em 1844.

<sup>401</sup> ANDRADE, *op. cit.*, 2012, *loc. cit.*

<sup>402</sup> Sobre a “imagination sans fil”, ver: APOLLINAIRE, *op. cit.*, *loc. cit.*

então tomava conta do mundo:

Todos os assuntos são *vitais*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo esses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico. O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas [...] A inteligência do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema<sup>403</sup>

Para Mario, os assuntos “poéticos” haviam sido destruídos; agora, imperavam as impressões, os “telegramas” repentinos e descontínuos que o poeta poderia receber a qualquer momento, imagens em toda a sua dispersão que deveriam ser associadas no poema; agora, quanto mais “assuntos”, mais riqueza. Diante disso, estariam os temas passados todos mortos e enterrados, substituídos pelas impressões do sujeito que vê o mundo a partir do bonde? Não é para tanto. Poucas linhas depois, Mario não tarda a fazer reparos importantes em suas considerações: “Mas esta abundância de assuntos quotidianos não implica abandono dos assuntos ex-poéticos. Destruir um edifício não significa abandonar o terreno. Na poesia construir agora os *Salmos* ou *I fioretti* é errado. Mas o terreno da religião continua”<sup>404</sup>. Mais adiante, Mario trata de resumir o seu pensamento em uma frase lapidar: na poesia moderna, “O amor existe. Mas anda de automóvel”<sup>405</sup>. A melancolia pode não andar de automóvel – afinal, há eras ela é associada ao torpor e à imobilidade<sup>406</sup> – mas, como vimos no início deste tópico, ela pode causar mal-estares convertidos em desabaços violentos e territórios imaginários. Se, como quer Marcel Mauss, “todas as expressões coletivas [...] do sentimento do indivíduo e do grupo são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas”, ou seja, “são linguagem”<sup>407</sup>, pode-se dizer que o espaço de Pasárgada nasce da tentativa empreendida por Bandeira (junto a Mario de Andrade e tantos outros) durante toda a década de 20 de renovar os “lugares-comuns” sentimentais da tradição literária, de revisitar a melancolia e dar a ela uma feição mais adequada a esta nova época de “telefones automáticos”, “alcaloides à vontade” e “prostitutas bonitas” que irrompem na memória boêmia do Rio de Janeiro deste período. Uma modernização resumida no título alternativo do poema, presente na primeira versão enviada para Mário, mas que acabou sendo deixado de lado nas edições posteriores: “*Rondó do Aporrinhado*”.

Começemos pelo primeiro vocábulo do título, uma das mais antigas formas poéticas

<sup>403</sup> ANDRADE, *op. cit.*, 2012, P. 18.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>406</sup> A este respeito, ver: KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; FRITZ, Saxl. *Saturn and Melancholy*: Nendeln: Kraus Reprint, 1979.

<sup>407</sup> MAUSS, Marcel. “A expressão obrigatória de sentimentos”. In: \_\_\_\_\_. *Marcel Mauss: Antropologia. Organização e notas de Roberto Cardoso de Oliveira* São Paulo: Ática, 1979, p. 153.

da literatura ocidental e, curiosamente, uma das preferidas destes dois poetas amigos da música e da tradição literária<sup>408</sup>. O rondó, segundo Massaud Moisés, é uma forma surgida na poesia trovadoresca francesa durante o século XIII, com o significado original de uma “canção que acompanhava uma dança, a *ronde*, de que lhe veio o apelativo”<sup>409</sup>; a forma, usada largamente durante o período medieval, seria difundida por toda a Europa, passando por altos e baixos sazonais, ganhando cultores alemães e ingleses e entrando em desuso no fim do século XIX. Ao abordar o uso do rondó em língua portuguesa, o crítico literário menciona sua presença no arcadismo (notadamente na obra de Silva Alvarenga) e “na obra de alguns poetas dos começos do século XX, afeiçoados às experiências formais do parnasianismo”<sup>410</sup>; entre seus adeptos, cita entre parênteses: “Homero Prates, Goulart de Andrade e Manuel Bandeira”<sup>411</sup>.

Cabe fazer aqui um apontamento às notas de Moisés: de fato, a apropriação de formas tradicionais de poesia é uma constante ao longo de toda a trajetória poética bandeiriana, uma vez que encontraremos sonetos, madrigais, cantigas, baladas, baladilhas, rimancetes e, é claro, rondós em muitos dos títulos de seus poemas desde os seus primeiros livros. No entanto, no que diz respeito à poesia de Bandeira, isto não quer dizer que estas formas obedçam estritamente aos ditames estabelecidos nos tratados de versificação, principalmente a partir de sua produção dos anos 1920. Acerca da livre interpretação das formas poéticas tradicionais feitas por Bandeira, vejamos a título de exemplo este trecho de carta destinada a Mario de Andrade, datada de 7 de Março de 1923:

Tenho feito aqui algumas coisas, a que quero dar o título de *O Ritmo Dissoluto* [...] Veja esta impressão de melancolia e *spleen* a que por calculada sacanagem chamei “SONETO” (o soneto não é uma composição de 2 quartetos e 2 tercetos, rimando o 1º, 4º 5º, 8º versos, etc. etc. O essencial no soneto é um certo equilíbrio de 2 quartetos e 2 tercetos, e eu fiz meu poema, sentindo-o como um soneto e distribuindo convenientemente para o realizar as massas rítmicas)<sup>412</sup>.

O “soneto”<sup>413</sup> a que Bandeira se refere em nada obedece às regras de um soneto convencional, cujas normas o poeta demonstra conhecer com intimidade ao modificá-la de forma deliberada. Tal uso das formas tradicionais realizado por Bandeira aponta não apenas para seu estudo cuidadoso, realizado ao longo de décadas de leituras, mas também para as

<sup>408</sup> A ligação entre Bandeira e a música já foi abordada (mesmo que brevemente) no capítulo anterior. Já Mario de Andrade era músico com formação erudita em conservatório, sendo professor de música durante muito tempo.

<sup>409</sup> MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 411

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> Ibid.

<sup>412</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 86

<sup>413</sup> Poema posteriormente renomeado como “Noturno da Mosela” e parte integrante do livro *O Ritmo Dissoluto* (1923).

modificações feitas nesta forma para adequá-la às suas necessidades de expressão. Apontando também neste sentido, Antônio Cândido observa de forma certa as liberdades tomadas por Bandeira em “Rondó dos Cavalinhos”, poema publicado em *Estrela da Manhã*: “É interessante não apenas que um poema moderno se chame rondó, mas que esteja na verdade mais próximo de um rondel. Ambas são formas fixas medievais de origem francesa, restauradas no século XIX [...]”<sup>414</sup>. O mesmo caso se passa com Mario de Andrade, que também compõe ao longo dos anos 1920 rondós em versos livres e com rimas nada convencionais, como é o caso de “Rondó das Tardanças”, “Rondó do Tempo Presente” (ambos de *Losango Cáqui*) e “Rondó pra Você” (de *Clã do Jabuti*), em que se assemelha a um rondó tradicional apenas pelo uso de um *ritornelo* no poema. Portanto, é como se Bandeira e Mário conhecessem de perto as normas de versificação e as formas então vigentes, mas as manejassem de maneira flexível, alterando-as de acordo com aquilo que se adequasse melhor à produção de sentido intentada pelo poeta: lembremos que, segundo Mario, “Vou-me Embora Pra Pasárgada” deveria servir fosse como estribilho de um poema, fosse ele em redondilha ou em versos livres. O importante era que viesse quando pudesse.

No mais, o restante do título também guarda indícios importantes sobre esta atualização da melancolia empreendida por Bandeira. Intencional ou não, a escolha vocabular do adjetivo “aporrinhado” não parece ter sido feita por simples acaso em um momento no qual a questão da “língua brasileira” era discutida de forma ampla e com posicionamentos mais diversos<sup>415</sup>; entre eles, encontramos os de Mario e Bandeira, quase em polos opostos quando se tratava de uma proposta de renovação da linguagem. Tal como coloca ainda Eduardo Coelho, enquanto é notório que Mário advogava a favor da sistematização de uma nova língua em sua escrita, escolhendo e experimentando as variantes mais próximas da sua ideia de povo, realizando uma síntese própria dos quatro cantos do Brasil e ignorando as convenções gramaticais vigentes, Bandeira parecia seguir o caminho da coloquialidade, sem pretensões sistemáticas e abraçando todas as variantes de palavras conforme seu emprego tanto nos poemas como na prosa, tentando assim incorporá-las sem exageros ou estranhamentos para, assim, produzir o efeito de naturalidade e simplicidade que demonstrara buscar desde *A Cinza das Horas*. Logo, esta divergência não é apenas uma oposição entre o “experimentalismo” marioandradiano contra o “culto da gramática” feito por Manuel Bandeira, mas de opções no caminho da renovação da língua portuguesa que atendem a concepções poéticas distintas.

<sup>414</sup> CANDIDO, Antônio. “Carrossel”. In: \_\_\_\_\_. *Na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1985, p. 70

<sup>415</sup> Ver: COELHO, *op. cit.*, 2009.

Neste sentido, o uso do adjetivo “aporrinhado” para demonstrar seu estado de espírito – que desponta com frequência tanto nas correspondências com Mário como naquela estabelecida com Ribeiro Couto<sup>416</sup> –, se mostra adequado às pretensões modernizadoras de Bandeira. Como também ressaltou Eduardo Coelho, a poesia bandeiriana demonstra incorporar princípios gramaticais expressados por seu ex-professor João Ribeiro em *A Língua Nacional*, de 1921: “a ideia [de João Ribeiro] de que ‘falar diferentemente não é falar errado’ e de que há, em nossas formas de expressão, ‘grande suavidade e doçura’, ‘intimidade’, foram muito bem aproveitadas nos poemas bandeirianos”<sup>417</sup>, diz o crítico. Daí, por exemplo, a preferência por um vocábulo utilizado na fala corrente do português brasileiro a outras palavras estrangeiras que utilizara outrora para indicar seu estado de melancolia, como *spleen* e *ennui*, largamente empregadas por autores brasileiros e estrangeiros ligados à poesia romântica e simbolista: de certa forma, o que está em jogo aqui é um “abrasileiramento” da melancolia e das formas de expressá-la, condizente com a segunda fase do modernismo brasileiro e seu ímpeto de revisar a “questão da brasilidade”<sup>418</sup>.

Porém, a tentativa de modernização levada a cabo por Bandeira vai ainda mais longe: para além das formas e das sensibilidades, ela acabará por “abrasileirar” também uma imagem recorrente do imaginário ocidental, tão medieval quanto o rondó e a lógica carnavalesca da “inversão” do *status quo*, e ao mesmo tempo tão moderna quanto a poesia de Baudelaire. Vimos anteriormente como Bandeira parece retomar em seu segundo livro a lógica da inversão, inerente ao carnaval medieval; tratava-se, contudo, de um carnaval “*bal-masqué*” feito à maneira de autores como Paul Verlaine e Jules Laforgue, sendo ainda distante das preocupações modernistas de “atualização” e “nacionalização” das imagens e dos lugares-comuns da literatura ocidental. Agora, trata-se de compreender as fontes utilizadas por Bandeira para atualizar esta imagem secular de um “mundo às avessas”, extraída da tradição literária: para isso, será preciso recorrer a um poema frequentemente associado ao espaço de Pasárgada pelo próprio Manuel Bandeira: trata-se de “*L’Invitation au Voyage*” [“O Convite à Viagem”] de Charles Baudelaire, título tanto de um poema em verso publicado em *As Flores do Mal* como de um poema em prosa de *O Spleen de Paris*, ao qual Bandeira faz referência pelo menos em duas oportunidades diferentes. A primeira delas é uma carta-poema de circunstância enviada a Alcântara Machado em 20 de janeiro de 1930, pouco antes do lançamento de *Libertinagem*:

---

<sup>416</sup> Ver: ANDRADE, BANDEIRA, *op. cit.*, 2001; COUTO; BANDEIRA, *op. cit.*

<sup>417</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 58

<sup>418</sup> MORAES, *op. cit.*.

Alcântara, Infelizmente  
 infelizmente não posso  
 aceitar o seu a sua  
 “*Invitation au Voyage*”  
 para ir nadar na Riviera  
 fumar dormir fazer versos  
 colher florinhas nos bosques  
 onde não tem sabiás  
 e dançar nos hotéis-palaces.  
 Bateu a crise no açúcar  
 mais braba que no café  
 Província mandou dizer  
 que não paga mais

Pois é.

Adoeceu seu Castilhos  
 e se mudou faz um mês  
 De sorte que Manuelzinho  
 ficou de tanga outra vez  
 Vai raramente ao cinema  
 voltou a comer no Reis  
 anda de bonde e em matéria  
 de charutos já não fuma  
 nem mau charuto holandês  
 Não posso ir mais pra Pasárgada  
 Houve revolução lá  
 proclamaram a república  
 Depois a mulher que eu quero  
 não está lá mesmo

Pra quê?

Melhor é ficar pr' aqui  
 Na véspera de Finados  
 estava tão aporrinhado  
 que escrevi de aporrinhado  
 este “Poema de Finados”.<sup>419</sup>

Na primeira parte, os diversos jogos intertextuais realizados por Bandeira na forma de piada, podem ser profundamente reveladores acerca da associação entre três espaços idílicos três “lás” aos quais Bandeira não se encontra em condições de ir por motivos diversos (a mudança de um inquilino, as finanças apertadas). Primeiramente, já no quarto verso podemos encontrar o trocadilho feito com o título do poema “*L’invitation au Voyage*” para referir-se a um provável convite de Machado para alguma atividade em lugar aprazível; em segundo lugar, já no oitavo verso, é possível notar um pequeno chiste com os sabiás da “Canção Do Exílio” de Gonçalves Dias, definidora da paisagem edênica da nação brasileira construída pelos românticos; além disso, mais tarde no poema, Bandeira faz um paralelo entre o “convite

<sup>419</sup> BANDEIRA, Manuel. Carta a Antônio de Alcântara Machado. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. vol. 2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 1399-1400.

à viagem” de Machado para “o lugar sem sabiás” e o espaço de Pasárgada, para o qual se diz impedido ou sem vontade de ir. A brincadeira parece inocente – e de fato, ela é –, mas revela uma associação entre os três poemas, todos eles instauradores de um idílio localizado à distância, de um “lá” oposto a um “aqui”, que não pode ser desprezada, uma vez que indica pleno conhecimento do poema de Baudelaire.

A segunda ocorrência, por seu turno, ocorre no próprio *Itinerário de Pasárgada*, em passagem que já citamos, mas que também merece ser revisitada para que possamos lançar luz sobre esta questão:

“Vou-me embora pra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. [...] Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de *L’invitation au Voyage* de Baudelaire<sup>420</sup>.

Em outras ocasiões, como nas entrevistas cedidas a Edmundo Lys (1947)<sup>421</sup> e a Paulo Mendes Campos (1948)<sup>422</sup>, Bandeira repetiria narrativas similares a esta, de forma a criar ele mesmo – voluntariamente ou não – um “mito de origem” para o espaço de Pasárgada: a aula de grego no Colégio Pedro II, a imensa tristeza em que se encontrava, o estribilho que surge primeiro, as tentativas frustradas de desenvolvê-lo e o poema que surge “como por encanto”. Porém, é apenas uma década depois que seu autor faz menção ao poema de Baudelaire no *Itinerário*, ainda que de forma tímida. Lembremos que durante boa parte de sua vida literária, Bandeira sofria de uma verdadeira “angústia da classificação” (termo de Eduardo Coelho) que só seria abandonada nos anos finais de sua vida, “camuflando” até então autores, poemas e ideias em que tivesse encontrado alguma fonte de inspiração para evitar enquadramentos ou filiações de todos os tipos, mantendo assim a autonomia de sua obra. Dadas as semelhanças marcantes entre “Vou-me Embora Pra Pasárgada” e as duas versões do poema baudelaireano, acreditamos que ao utilizar o país de delícias de “*L’Invitation au Voyage*” como exemplo do que teria imaginado ao escutar o nome “Pasárgada” para seus leitores, Bandeira acaba por acrescentar um novo dado ao “mito pasargadeano”, mostrando o próprio *modelo* utilizado na concepção de seu poema.

Começemos pela análise e comparação entre “Vou-me Embora Pra Pasárgada” com a versão em prosa do poema, parte integrante de *O Spleen de Paris*. Já na frase de abertura, o

<sup>420</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 93

<sup>421</sup> BANDEIRA, Manuel. “Confidências a Edmundo Lys”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p.41-44.

<sup>422</sup> CAMPOS, Paulo Mendes. “Reportagem Literária”. In: BRAYNER (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 82-97

eu-lírico deixa explícito que o poema está ligado a uma longa tradição imagética, baseada no mote do país de Cocanha: “Existe uma terra esplêndida, um país de Cocanha, é o que dizem, que eu sonho visitar com uma velha amiga”<sup>423</sup>. No parágrafo seguinte, a ligação com esta série de imagens é novamente deixada em evidência não só pela reiteração da primeira frase, mas principalmente pelo trecho que a segue, no qual o autor emprega um procedimento comum a todas elas: a própria lógica do mundo às avessas, que se faz presente na distância entre o “lá” desejado, construído na descrição de um país que se mostra a própria antinomia do “aqui” em que se encontra o sujeito poético, composto pela presença de prazeres infindos e ilimitados dos quais este demonstra não gozar no presente. O mesmo fenômeno pode ser encontrado com clareza nos versos “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, a dizer, a descrição evocativa de um “lá” distante para onde o eu-lírico deseja viajar e enfim poder desfrutar dos prazeres que lhe faltam na vida cotidiana sem qualquer restrição, seja aqueles ligados à abundância, à ociosidade, à juventude e à liberdade, como mostra Hilário Franco Jr. para o caso da Cocanha dos *fabliaux* medievais, seja no país das maravilhas refletido no semblante da amada, um lugar mais airoso do que a Paris oitocentista em que vivia, marcada pelo *spleen* e pela modernidade angustiante em que parecia viver à contragosto, como se estivesse condenado a ela<sup>424</sup>:

Verdadeiro país de Cocanha, onde tudo é belo, rico, tranquilo e honesto; onde o luxo sente prazer em mirar-se na ordem; onde a vida é grassa e doce de respirar; onde a desordem, a turbulência e o imprevisto estão excluídos; onde a felicidade está casada com o silêncio; onde a própria comida é poética, a um só tempo gordurosa e excitante; onde tudo se parece com você, meu caro anjo<sup>425</sup>.

Embora as semelhanças sejam notáveis, afirmar que “Vou-me Embora Pra Pasárgada” é somente uma “imitação brasileira”<sup>426</sup> do poema de Baudelaire ou do país de Cocanha é incorrer em um reducionismo que despreza aquilo que Pasárgada possui de mais singular: seu investimento de desejo, o *pathos* da imagem. Primeiramente, por conta de sua divergência temática: enquanto “*L’Invitation Au Voyage*” é, como já dissemos, um poema feito à maneira

<sup>423</sup> No original: “*Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie.*”. Em geral, seguimos aqui a tradução de Dorothée de Bruchard, realizando modificações apenas para ressaltar a presença do país de Cocanha no texto de Baudelaire, evidente no original francês. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 92-93

<sup>424</sup> Sobre a modernidade em Baudelaire, ver: COMPAGNON, Antoine. “O prestígio do novo: Bernard de Chartes, Baudelaire, Manet”. In: \_\_\_\_\_. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

<sup>425</sup> No original: “*Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l’ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d’où le désordre, la turbulence et l’imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange.*” In: BAUDELAIRE, *op. cit.*, 2011, *loc. cit.*

<sup>426</sup> Uma opinião como esta pode ser encontrada em: VILLA, Dirceu. “Introdução” in: BAUDELAIRE, *op. cit.*, 2011, p. 17.

de uma declaração de um eu-lírico que vê nas maravilhas de Cocanha a alma da mulher amada, enquanto em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” trata-se de um eu-lírico solitário, “triste de não ter jeito” e “com vontade de se matar”, ocupando e atualizando o lugar do “poeta maldito” da poesia romântica<sup>427</sup>. O que ocorre aqui, no máximo, é um “plágio” no sentido bandeiriano do termo – uma livre apropriação e adaptação segundo as necessidades de expressão do poeta –, dado que Bandeira atualiza a imagem do País de Cocanha (presente em “*L’invitation au Voyage*”) ao trazê-la para o contexto modernista brasileiro e mesmo para sua trajetória individual por meio da adoção de um procedimento claramente tomado da poesia de vanguarda: a sobreposição de imagens diversas da memória e da vivência de Bandeira, seja aquelas de sua infância edenizada em um Recife patriarcal, seja aquelas dos prazeres disponíveis na boemia de uma cidade marcada pelos novos estímulos da modernidade técnica.

Em nosso tópico anterior, já vimos que muitas das imagens de Pasárgada são, em grande medida, reapropriações da memória da “cidade boêmia” que surge no Rio de Janeiro dos anos 1920, parte integrante de um cotidiano que surge redimensionado na poesia de Bandeira durante este período. Agora, cabe compreender um pouco melhor como se formam e se inserem no espaço de Pasárgada as imagens de um universo infantil em que não faltam brincadeiras “tradicionais” impossíveis para um físico como subir em pau-de-sebo e tomar banhos de mar, ou uma mãe-d’água que conta histórias como a ama-seca ex-escrava fizera em outros tempos de riqueza e de aconchego familiar. Na verdade, é na convivência entre memórias tão distintas que o espaço de Pasárgada encontra uma de suas maiores forças: a de virar do avesso um mundo em ruínas ao conjugar passado e presente, tempos tornados irreconciliáveis pela chegada da modernidade e de sua louvação do “novo”, em uma monarquia de poucas rupturas e muitos prazeres. Nada disso poderia acontecer, porém, sem o contato com a visão do passado sustentada por um nome menos frequentado pela fortuna crítica bandeiriana, mas de papel essencial para a elaboração das memórias de sua infância: falamos aqui de Gilberto Freyre.

### **3.3 Entre o modernismo e o patriarcalismo: reencenando a infância.**

Em 1958, um Bandeira já consagrado no meio literário nacional escreve uma

---

<sup>427</sup> A respeito das diferenças entre “Vou-me Embora pra Pasárgada” e “*L’invitation au Voyage*”, ver: FLORES, José Wilson. “Ambivalências em Pasárgada: ‘Vou-me Embora Pra Pasárgada’ à luz de ‘*L’invitation au Voyage*’, de Baudelaire”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *Manuel Bandeira em Pasárgada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 253-263

“Biografia de Pasárgada”, um pequeno preâmbulo para uma nova edição do *Itinerário de Pasárgada* a ser compilada na primeira edição de *Poesia completa e prosa*, uma vasta coletânea da obra de Bandeira publicada pela livraria José Aguilar. Como o próprio nome já deixa a entender, o escrito se trata de mais uma tentativa do autor (talvez a última delas) para estabelecer um “mito de origem” para o surgimento do poema “Vou-me embora pra Pasárgada”. Porém, como todos os outros mitos, este parece trazer algo de novo a cada vez que é repetido: ao reiterá-lo no *Itinerário*, como vimos no item anterior, Bandeira traz um dado novo e revelador ao expor a semelhança entre o espaço de Pasárgada e aquele criado por Baudelaire em “O Convite à Viagem” [*L’Invitation au Voyage*]. Já nesta nova reiteração do mito, Bandeira traz outro indício ausente das demais versões, mas de importância fundamental para compreender a criação deste espaço poético – neste caso, a presença de memórias da sua infância entre os prazeres que desejava encontrar naquela terra distante:

[...] Não construí o poema, ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata, me contava; o sonho jamais realizado de uma bicicleta etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: “É como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!” A esse aspecto Pasárgada é “toda a vida que podia ter sido e que não foi”<sup>428</sup>

O peso das lembranças deste período da vida de Bandeira sobre toda a sua obra é bastante conhecido, e o próprio poeta reforçaria o elo indissolúvel que as memórias da infância viriam a ter em sua poesia a partir de um dado momento de sua trajetória: “o que há de especial nestas [primeiras] reminiscências [...] é que, não obstante serem tão vagas encerram para mim um conteúdo de inesgotável emoção”<sup>429</sup>. E o poeta prossegue: “A certa altura da vida vim identificar essa emoção com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia”<sup>430</sup>. A fala de Bandeira, no entanto, deixa margem para uma pergunta fundamental: quando, e em que circunstâncias, ocorre este momento em que ele é levado a encontrar na infância uma fonte indispensável para sua poesia? Talvez, um ponto de partida possa ser encontrado em uma passagem posterior, ainda do primeiro capítulo do *Itinerário*:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, [...] construiu-se

<sup>428</sup> O texto foi incorporado à primeira edição de *Poesia e Prosa*, de 1958. Ver: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. v2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 9.

<sup>429</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 9

<sup>430</sup> *Ibid.*

a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia [...] têm para mim a mesma consistência heroica dos personagens homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes [...] foi a minha Tróada<sup>431</sup>; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos da minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.<sup>432</sup>

Apesar de Bandeira afirmar que o elenco e o cenário “mitológico” de sua infância foram construídos nos anos de sua estadia no Recife, uma breve análise de sua obra poética pode demonstrar algo muito diferente. De *A Cinza das Horas* (1917) a *O Ritmo Dissoluto* (1924), embora as imagens da infância marquem sua presença em alguns poemas – idealizada como a época da saúde, anterior à doença e ao “mau destino” –, seu emprego acontece de forma esparsa, sendo limitada a poucos poemas pertencentes ao primeiro livro como “Epígrafe” e “Ruço” (este, inserido apenas em uma edição muitos anos posterior à primeira), de modo que, embora manipulasse as memórias da infância desde muito cedo em sua obra, não há nenhuma menção a este panteão de entes queridos, nem àquela quadra de “densidade incomparável” ao longo dos poemas recolhidos nestes três livros de poemas.

Desta maneira, por mais que Bandeira já recorresse a este período de seu passado em livros anteriores – notadamente como um período de felicidade anterior à doença e ao seu estado consuntivo<sup>433</sup> – parece-nos que a elaboração desta “mitologia”, deste acervo de imagens pueris a que Bandeira viria a recorrer com tanta insistência a partir dos poemas *Libertinagem* (1930), é algo muito posterior à infância do poeta, ocorrendo somente alguns anos depois da mudança de Bandeira para o Morro do Curvelo. Ao se examinar os poemas deste livro, compostos entre 1924 e 1930, é notório o emprego sistemático da memória realizado por Bandeira em *Libertinagem*, uma vez que as personagens, os locais e os eventos da infância de Bandeira – notadamente aquelas de sua estadia no Recife – despontam em diversos poemas do livro, como “Mulheres”, “Porquinho-da-Índia”, “Evocação do Recife”, “Profundamente” e, claro, “Vou-me Embora Pra Pasárgada”.

Portanto, cabe perguntar: como Bandeira constrói este universo de lembranças ao qual passa a recorrer com tanta frequência? A que remetem as memórias deste mundo infantil o qual Bandeira se empenha em recriar através da poesia? De que forma este procedimento se realiza na criação do espaço de Pasárgada? A este respeito, José Almino de Alencar abre um caminho de análise, tendo em conta o testemunho feito por Bandeira de seu contato com

<sup>431</sup> Grafia arcaica do nome “Tróia”

<sup>432</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 12-13

<sup>433</sup> Ver item 2.1 desta dissertação.

Gilberto Freyre no *Itinerário*:

[...] poderia afirmar, invocando o testemunho do poeta no seu *Itinerário de Pasárgada*, que o seu encontro em 1925 com Gilberto Freyre – cuja ‘sensibilidade tão pernambucana muito concorreu para me reconduzir o amor da província e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha *Evocação do Recife*’ – e a sua encomenda hajam por assim dizer evocado a ‘evocação’. E mais: espicaçada a memória do poeta, tenha possibilitado que a matéria da sua vida recifense viesse a se mesclar harmoniosamente com o que observava no seu cotidiano humilde de Santa Tereza, onde vivia, tornando-se um dos elementos ativos de seu imaginário poético<sup>434</sup>.

No viés explorado por este crítico, para além da proximidade de Bandeira com a poesia de vanguarda, cabe indagar como seu contato com Gilberto Freyre e com o pensamento freyreano poderia ter tornado possível não apenas que Bandeira construísse sua “*Evocação do Recife*” mas também, com ela, todo um acervo de recordações da meninice, apresentando-nos pela primeira vez suas personagens “homéricas”, seus locais marcantes e seu poderoso simbolismo, uma verdadeira matriz de imagens do mundo infantil a ser utilizada extensamente em toda a obra do poeta. Para compreender o uso destas lembranças pueris na poesia de Bandeira cabe, portanto, compreender também as condições que possibilitaram a emergência de um poema como “*Evocação do Recife*”, espécie de “ato de fundação” deste universo infantil refigurado pela memória. Uma obra cuja gênese é também inseparável de outro nome ascendente no mundo das letras dos anos 1920 – o sociólogo recifense Gilberto Freyre, encomendante do poema.

Ao se analisar a relação entre ambos, emerge logo de saída uma primeira pergunta: que afinidades teriam motivado estes intelectuais tão distantes um do outro (à época, Bandeira morava no Rio; Freyre, no Recife) a estabelecer uma relação e, eventualmente, a colaborarem um com o outro? Infelizmente, as primeiras missivas trocadas entre Freyre e Bandeira não foram encontradas, tendo sido provavelmente perdidas ou descartadas pelos dois correspondentes<sup>435</sup>. Desta maneira, para analisar as convergências entre ambos, será preciso recorrer a outras fontes, entre as quais destacamos um artigo de Freyre escrito para o livro de comemoração *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936, no qual o sociólogo de Apípicos recorda os primeiros contatos com o poeta, seu conterrâneo:

Nossa amizade começou por carta. Começou com a carta que um dia recebi dele

<sup>434</sup> In: ALENCAR, José Almino de. “Literatura entre amigos”. In BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*, p. 12

<sup>435</sup> Sobre o desaparecimento destas missivas, ver: VICENTE, Silvana Moreli. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[...] Era uma carta cheia de simpatia pelos artigos meio líricos que eu andava então escrevendo no *Diário de Pernambuco* [...] artigos sobre coisas de Pernambuco, do Recife, do Norte. Sobre a paisagem, sobre os nomes de rua, sobre a cozinha tradicional do Norte do Brasil. Precisamente um artigo sobre a cozinha pernambucana, sobre o munguzá, o doce de goiaba, a tapioca molhada, é que fez que Manuel Bandeira me escrevesse<sup>436</sup>.

Ao se analisar a produção jornalística de Freyre deste período, é evidente a recorrência destes temas nas defesas apaixonadas do jovem articulista do *Diário de Pernambuco* pela preservação de uma cultura “tradicional”, ameaçados pelas forças vertiginosas da modernização burguesa e urbano-industrial que pareciam “invadir” o Recife neste período: sensível a estas mudanças, Freyre assumiria uma militância *antimoderna* – e, portanto, filha da modernidade<sup>437</sup> – em seus artigos, saindo em defesa de coisas, processos, relações, artefatos, costumes que podem parecer insólitos para o leitor moderno, mas que revelam sua angústia frente ao desaparecimento dos suportes materiais e imateriais da memória: das antigas árvores do Recife, desmatadas para dar lugar às construções modernas, Freyre ressaltaria a “força nacionalizadora”, declarando-se um verdadeiro “amigo das árvores”<sup>438</sup>; já em outro artigo, Freyre não esconde sua insatisfação com as mudanças na toponímia da cidade, afirmando que “os velhos nomes têm o que os novos e improvisados não podem ter: raízes [...] que às vezes os prendem a flagrantes anedóticos [...] e outras vezes a tradições e histórias de mal-assombrado”<sup>439</sup>. Na visão freyreana, as memórias fixadas nos locais estavam sendo apagadas, junto aos antigos nomes das ruas e às árvores “perseguidas”; era preciso agir para que as lembranças não esvanecessem de vez. Desta forma, elas obedecem a uma visão saudosista a qual, como sugere Durval Muniz de Albuquerque Júnior, “parece emergir em reação a momentos de grandes transformações históricas, como foi o século XV português, o início dos séculos XIX e XX, em Portugal e no Brasil”, momentos estes “[...] em que o tempo parece se acelerar, em que as mudanças históricas produzem a sensação mais perceptível da temporalidade, trazendo consigo a ruína de formas tradicionais de organização social, de valores, costumes, sociabilidades e sensibilidades”<sup>440</sup>. Não por acaso, Freyre contrapõe *outro* Recife, vinculado às vivências infantis e ao passado que deixara quando foi estudar nos

<sup>436</sup> FREYRE, Gilberto. “Manuel Bandeira e o Recife”. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de (et. al). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936, p. 87-88.

<sup>437</sup> Acerca da relação entre o moderno e o antimoderno, ver: COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos*: de Joseph Le Maistre a Roland Barthes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

<sup>438</sup> FREYRE, Gilberto. “56”. In: *Tempo de Aprendiz*. v. 2. São Paulo: IBRASA, 1979, p. 26

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>440</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina; PARENTE, Temis Gomes (orgs). *História e Sensibilidades*. Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 110.

Estados Unidos, àquele que iria reencontrar durante os anos 1920, devorado aos poucos pelos “tempos modernos” que descobrira em sua peregrinação acadêmica pela América do Norte e pela Europa: “É uma angústia para as criaturas sensíveis viver nessas épocas de aguda transição. Veem-se, afinal, numa cidade que lhes parece estrangeira. Eu por mim já me sinto um tanto estrangeiro no Recife de Agora. O meu Recife era outro”<sup>441</sup>.

Este discurso saudosista, porém, não era veiculado apenas por Freyre. Já em fins de 1924, Bandeira se diz saudoso de outro símbolo deste mundo em decadência, como indica uma missiva esclarecedora de 21 de outubro deste ano endereçada a Carlos Drummond de Andrade. Nela, Bandeira diz: “Aliás sou provinciano também – um provinciano, de Pernambuco, que vive desde menino na corte, com uma burra saudade dos engenhos, onde aspirou aquele cheiro das tachas de açúcar, das quais disse Nabuco, e com razão, que nos embriaga para toda a vida”<sup>442</sup>. Em seu ensaio sobre o ato de citar, Antoine Compagnon define a citação como “um lugar de acomodação previamente situado no texto”, na medida em que “ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos [...]”<sup>443</sup>. Pensando com Compagnon, é curioso notar que esta citação saudosa de Joaquim Nabuco a que Bandeira se refere, como vimos anteriormente<sup>444</sup>, não está presente apenas em *Minha Formação*: trata-se da mesma citação que abre “Os Engenhos de Pernambuco”, capítulo que seu tio João Carneiro escrevera para sua autobiografia inconclusa, *Evocações*<sup>445</sup>; e, ainda, a mesma frase seria citada por Gilberto Freyre no artigo numerado “61”, escrito para o *Diário de Pernambuco*, no qual faz um brevíário sobre a vida do coronel Carlos Lyra, antigo senhor de engenho pernambucano: “Era natural que viesse a morrer no doce contato da terra que tanto amou. Joaquim Nabuco já escreveu que aos nascidos ou criados em engenho o aroma do mel embriaga a vida inteira. E o coronel Lyra nascera e fora criado em engenho”<sup>446</sup>. Não há como saber de onde Bandeira extraiu a citação, se foi da própria obra *Minha Formação*, em uma leitura da obra de seu tio ou mesmo no artigo numerado do *Diário de Pernambuco*, ou de qualquer outra fonte que possa lhe ter chegado às mãos. O que podemos afirmar é que, pelos idos de 1924, Bandeira já afirmava compartilhar destas mesmas imagens de um passado que se perdia, as mesmas “saudades do engenho” de Nabuco, de seu tio João Carneiro e de Gilberto Freyre sobre o mundo patriarcal e escravocrata que nele se centrava. O *saudosismo* já havia sido convertido em um verdadeiro “assunto de família” para os Souza Bandeira.

<sup>441</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1979, v. 2, p. 16.

<sup>442</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1958, v. 2, p. 1386

<sup>443</sup> COMAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 22.

<sup>444</sup> Ver item 1.1 desta dissertação.

<sup>445</sup> BANDEIRA, Souza. *Evocações e outros escritos*. Rio de Janeiro: Castilho, 1920, p. 67.

<sup>446</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1979, vol. II, p. 40

Porém, há diferenças que não podem passar despercebidas: ao contrário de seu tio e mesmo de Gilberto Freyre, Manuel Bandeira parece não compartilhar das pretensões fidalgas e aristocráticas que eles apresentavam; antes, a incorporação deste discurso saudosista por Bandeira parece girar em torno das referências a uma infância que o poeta concebe como uma época de felicidade oposta a esta vida de poeta “sarcasticamente tísico” (e profundamente melancólico) que parecia levar, como mostra um artigo do poeta intitulado “Impressões de um cristão-novo do regionalismo”, publicado no jornal *A Província* em 1928, em que relata sua experiência de viagem a um engenho recifense:

O regionalista aprendiz [Manuel Bandeira] vivia muito envergonhado de conhecer só de livros o sabor regional da vida de engenho. Não sabia como era um banguê. Em menino estive em Muribara [engenho dos Souza Bandeira]. [...] O regionalista aprendiz fazia muita pergunta sobre os banguês. Tinha medo que eles acabassem de todo. Queria sentir de verdade o famoso cheiro das tachadas que respirado na infância, dizia Nabuco, embriagava para o resto da vida. E perguntava a si mesmo se seria ainda possível embriagar-se agora<sup>447</sup>.

Neste excerto, fica evidente que para Bandeira o mundo dos engenhos (cujo ocaso coincide, antes de tudo, com o desaparecimento do mundo da infância) é mais um aprendizado literário do que uma experiência concreta de vida: é desta época que datam as referências que o poeta queria recuperar de alguma forma, e quem sabe sentir uma vez mais. Mas por que a culinária? Que sentidos estavam sendo atribuídos por Freyre e Bandeira à “cozinha pernambucana” neste momento? A este respeito, há que se destacar que a “arte de bem comer” estava sendo transformada por Freyre em um verdadeiro arcabouço de códigos sociais “descaracterizados” pelos novos tempos em seus artigos para o *Diário de Pernambuco*: “Nosso paladar vai-se tristemente desnacionalizando. Das nossas mesas vão desaparecendo os pratos mais característicos: as bacalhoadas de coco, as feijoadas, os pirões, os mocotós, as buchadas”<sup>448</sup>, diz o sociólogo em artigo de 10 de fevereiro de 1924. Ainda neste escrito, Freyre parece deixar claras as balizas temporais pelas quais se pauta em sua campanha saudosista, as recordações que o levam à ação: “o fim destas notas [sobre a alimentação] é antes proclamar a necessidade de nos reintegrarmos no que há de mais nosso: no paladar, que é o último reduto da nacionalidade. Há todo um programa de ação nacionalista *no regresso à culinária e à confeitaria das nossas avós*”<sup>449</sup>. O “tempo dos avós”, figuras-símbolo do regime patriarcal, não aparece à toa: eles compõem, junto às comidas, às árvores, os nomes de rua e os engenhos, o imaginário do patriarcalismo freyreano, agora

<sup>447</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 2006, p. 189

<sup>448</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1979, vol. I, p. 366.

<sup>449</sup> *Ibid.*, grifo nosso.

ameaçados de extinção.

Neste sentido, pensando com Henrique Maser Lopes, é igualmente perceptível que o preparo e a degustação dos alimentos nos artigos freyreanos são, também, suportes da memória e do passado deste “tempo dos avós” que seu autor tanto desejava preservar: afinal, como diz este pesquisador, “na acepção freyreana, uma refeição, seja ela uma sobremesa ou um prato quente para o almoço, são construções culturais e históricas que através das artes do fazer culinário mantém viva uma prática do passado”<sup>450</sup>, ou seja, “comer à moda antiga seria o mesmo que alimentar-se da inventividade dos antepassados e conseqüentemente perpetuar a tradição pelas vias do paladar, uma espécie de união entre matéria e memória”<sup>451</sup>. Já para Bandeira, embora a culinária não estivesse ligada ao fausto e à pompa aristocráticos que simboliza nos discursos freyreanos, esta ligação entre o sabor e a lembrança também se fazia presente nas delícias da infância, que também carregavam consigo um passado que o poeta demonstrava cultivar cuidadosamente em suas memórias, como evidencia outro trecho de “Impressões de um cristão-novo do regionalismo”:

[O Regionalista Aprendiz] Tinha a viva recordação das grandes tachas de cobre onde pelas festas a avó fazia preparar a canjica de coco (O encarnado do cobre polido era a cor mais nítida de toda a sua infância). Não só conhecia, como se deliciava sinceramente no paladar de todos aqueles pratos, de que ficou privado a partir dos nove anos.<sup>452</sup>

Assim, para usar um termo de Henrique Maser Lopes, ambos demonstram compartilhar de certo “saudosismo guloso” dos pratos e quitutes de suas meninices; assim, para manter vivo este passado, em vez de madalenas proustianas, Freyre e Bandeira parecem preferir um belo jantar regionalista, aparentemente sem medo de indigestões. Por conseguinte, a saudade da “cozinha tradicional” se torna um verdadeiro ponto de contato entre Manuel Bandeira e Gilberto Freyre, uma vez que os dois demonstram ter compartilhado destes sabores durante suas infâncias, transformando os hábitos alimentares de outrora em um ponto de referência para aqueles que recordam com saudade deste “outro Recife” cada vez mais distante no tempo, um sentimento coletivo que provavelmente levou Manuel Bandeira a escrever um comentário acerca de um destes artigos freyreanos sobre a gastronomia de sua infância e de seus antepassados.

Explicitadas as afinidades saudosistas entre ambos, resta então perguntar: e quanto ao

---

<sup>450</sup> LOPES, Henrique Maser. *O Cultivo da Saudade: uma análise dos escritos de Gilberto Freyre entre 1918 e 1926*. 2014. 90 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014, p. 55

<sup>451</sup> Ibid.

<sup>452</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 2006, p. 190

convite de Freyre a Bandeira? Como e em que circunstâncias foi feito? Que direcionamentos teriam sido dados por Freyre para a criação do poema que viria a se tornar “Evocação do Recife”? Em busca de respostas a estes questionamentos, vejamos agora um trecho extenso, porém necessário do diário de Gilberto Freyre, *Tempo Morto e Outros Tempos*, datado de 1925:

O livro, decidi que fosse principalmente sobre o Recife, a capital do Nordeste. Que fosse um documentário sob critério regional: o do Nordeste, do Brasil, sua história, sua economia, sua cultura. Creio que é a primeira publicação deste gênero no Brasil. Quase sem despesas para o *Diário*, consegui colaboração de gente de primeira ordem, eu indicando os assuntos, dentro do plano traçado sob aquele critério regional [...] E o poema de Manuel Bandeira, que pedi a esse outro Bandeira, sem o conhecer pessoalmente, que escrevesse, dando-lhe o tema: só pelo fato dele vir me escrevendo cartas já de amigo. Pedi-lhe o poema sobre o Recife do seu tempo de menino (a história da infância é hoje minha maior obsessão desde que penso num livro sobre a história da vida de menino no Brasil – nos engenhos, nas fazendas, nas cidades). Ele escreveu-me que não costumava fazer poemas sobre assunto encomendado: seria uma exceção.<sup>453</sup>

À época de seus primeiros contatos com Bandeira, o jovem articulista do *Diário de Pernambuco* estava envolvido com um projeto dos mais trabalhosos: o “livro” a que se refere se destinava a marcar a comemoração do centenário do jornal, que viria a ser intitulado de *Livro do Nordeste*. É importante notar, como faz Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que este livro é um projeto que visa dar contornos culturais, artísticos e sociológicos a invenção de um recorte regional então recente no cenário brasileiro e que, a despeito disso, já surge como se estivesse prestes a morrer junto às práticas, hábitos, costumes e discursos que agora apareciam sob o rótulo da tradição e da nacionalidade: a região Nordeste<sup>454</sup>. Sua proposta para esta obra, como apontaram Enrique Laretta e Guillermo Gucci, consistia em “uma análise inovadora do caráter regional do Brasil – estudo do Nordeste – situado em contato com a matriz cultural hispano-portuguesa”<sup>455</sup>, dando continuidade às discussões que estabelecia em sua coluna semanal para o periódico recifense. Para poder concretizá-la, ainda segundo estes biógrafos de Freyre, este visava colaboradores tão pioneiros quanto a iniciativa que acreditava empreender, evitando nomes famosos e relacionados à cultura bacharelesca recifense, com os quais polemizava frequentemente em seus artigos; assim, o nome de Manuel Bandeira, que já carregava alguma fama nesse momento, pode ter vindo bem a calhar para um Freyre

<sup>453</sup> FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos*: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 176

<sup>454</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011, p. 78-88

<sup>455</sup> GIUCCI, Guillermo; LARETTA, Enrique R. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 277

indisposto a colaborar com o academicismo e o beletismo local, e ao mesmo tempo empolgado por ter encontrado outro recifense capaz de compreender as preocupações que veiculava em seus escritos semanais. Pois, é dentro deste novo empreendimento e de suas preocupações em esboçar esta região como o reduto das “tradições” brasileiras que iam se perdendo nestes novos tempos que Gilberto Freyre faz a Bandeira seu pedido “sem-cerimônia”: um poema sobre o Recife de sua infância, a ser integrado neste projeto um tanto ambicioso.

A especificidade da “encomenda” de Freyre – um poema não apenas sobre a cidade do Recife, mas sobre o *Recife da infância* de Bandeira – também chama a atenção, dado que ela parece repercutir uma preocupação constante de ambos, expressada tanto nos escritos freyreanos dos anos 1920 como nos poemas de Bandeira do mesmo período. À época em que recebeu o convite de Freyre, a infância já era uma questão recorrente na poesia de Bandeira: após a sua mudança para a casa no Morro do Curvelo, entre 1920 e 1924, Bandeira compõe uma série de poemas em que se coloca como observador do mundo infantil que encontrara em sua nova vizinhança e em outros lugares, como “Meninos Carvoeiros”, “Na Rua do Sabão”, “Balõezinhos” (todos de *O Ritmo Dissoluto*) e “Camelôs” (incluído em *Libertinagem*), dando uma nova carga de sentido às falas e eventos aparentemente tão banais que parecia encontrar no dia-a-dia do Curvelo através de procedimentos relacionados à poesia de vanguarda, como vimos há pouco<sup>456</sup>. Quanto a Freyre, este já era um tema bastante explorado em seus artigos neste momento, como é o caso de uma coluna publicada no *Diário de Pernambuco* em 29 de junho de 1924: “E minha tese é esta: passamos  $\frac{3}{4}$  da vida a reproduzir o primeiro  $\frac{1}{4}$ . E a reproduzir-lhe antes os vícios que os encantos. De modo que neste primeiro  $\frac{1}{4}$  está o que a vida tem de gloriosamente criador, original e natural: o mais é imitação. É cópia.”<sup>457</sup>. Preocupação de um escritor que se via forçado a crescer pela celeridade dos tempos modernos e que, em toda a sua obra, nunca parou de procurar as infâncias perdidas e os tempos mortos<sup>458</sup>.

Neste início de século em que a passagem do tempo começa a ser percebida de forma cada vez mais acelerada, em que o “tempo público” dos relógios e o “fardo da história” do historicismo oitocentista começam a perder autoridade e força diante da dimensão privada e individual da memória, em que a persistência do passado subjetivo no presente é abordada a

<sup>456</sup> Ver o item 3.1 desta mesma dissertação.

<sup>457</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1979, v II, p. 43-44.

<sup>458</sup> Ver: GUCCI; LARETTA, *op. cit.*, 2007

fundo por autores como Marcel Proust, Henri Bergson e Sigmund Freud<sup>459</sup>, é como se a infância conservasse as memórias mais profundas do indivíduo, mais definidoras de sua identidade e de sua subjetividade: é na infância que Freyre encontra o núcleo estruturante da subjetividade do homem, e é nela que o sociólogo buscaria as imagens e os marcos da memória que sentia perder aos poucos; ao mesmo tempo, é dos meninos do Curvelo que Bandeira retira as “lições de infância”<sup>460</sup> da qual se serve para seus poemas no momento em que recebe o convite inusitado de seu novo correspondente pernambucano.

Mesmo assim, a desconfiança inicial do poeta é compreensível. De fato, Bandeira era avesso a encomendas e poemas premeditados em geral: “Eu lhe dou o conselho de não procurar fazer poesia a menos que ela lhe apareça no virar de uma esquina”<sup>461</sup>, diria Bandeira a um Mário de Andrade atribulado alguns anos mais tarde, em carta de 3 de setembro de 1927. A exceção, porém, fora aberta por Bandeira e o resultado final não poderia ter sido mais satisfatório para Freyre – um poema tão “modernista” em sua composição e seu uso da língua portuguesa quanto “regionalista” em suas preocupações de recobrar este passado infantil idealizado:

Recife  
 Não a Veneza Americana  
 Não a Mauritsstadt 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<sup>462</sup>

O desprezo pelo tempo cronológico e da história oficial parece ter sido aprendido em uma fonte já conhecida: Blaise Cendrars. Mais especificamente, como notou Eduardo Coelho, com o poema “Le Panama ou Les Aventures De Mes Sept Oncles”<sup>463</sup>, poema cendrarsiano de 1918 (publicado em *Du Monde Entier*) transformado por Bandeira em uma rica fonte de recursos poéticos dos quais se apropriaria em “Evocação do Recife”. Já nos primeiros versos do poema, como mostra o crítico, o eu-lírico bandeiriano rejeita as figurações da capital

<sup>459</sup> Ver: KERN, *op. cit.*, 1986.

<sup>460</sup> Trecho de Camelôs (“E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância”), poema incluído em *Libertinagem* (1930)

<sup>461</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 353

<sup>462</sup> Retirado da transcrição fac-similar do poema feita por Silvana Dias, disponível em: DIAS, *op. cit.*, 2008, p. 418-421

<sup>463</sup> Tradução: “O Panamá ou as aventuras de meus sete tios”. Poema integrado ao livro *Du Monde Entier* (1919). Ver: CENDRARS, *op. cit.*, 1919.





memorialístico dos versos parece exigir”<sup>465</sup>; o uso de versos livres marcados por uma forte carga rítmica, típico dos poemas cendrarsianos; o uso de justaposições de imagens; o caráter épico atribuído às personagens adultas, seja os sete tios de Cendrars ou aos adultos de Bandeira (Totônio Rodrigues, Aninha Viegas); o uso de diferentes registros no corpo do poema, como recortes de jornal (caso de “Le Panama”), músicas de pregões e cantigas populares (em *Evocação do Recife*). A elaboração da memória ao longo do poema, portanto, se dá através de procedimentos caros à poesia de vanguarda, selecionados e apropriados por Bandeira em estudos que datam desde a composição dos últimos poemas de *O Ritmo Dissoluto* (1924).

O significado e a importância atribuídas por Bandeira a estas referências foram expressados pelo próprio Bandeira em carta a Mario de Andrade datada de 19 de agosto de 1925, no qual o poeta recifense discute certos aspectos da “Evocação” que seu interlocutor demonstrara não aprovar, mas insiste neles por motivos bastante pessoais. A respeito da variação “Capiberibe-Capibaribe” presente no poema, considerada esdrúxula por Mário, Bandeira responde:

Me explico. Capiberibe-Capibaribe não é filologismo. É uma bruta elipse mental. Cheguei do Recife. Entrei pro Ginásio. Aula de Geografia. Matéria: estado de Pernambuco. O professor era o Zé Veríssimo (bom professor de Geografia aliás). Sabendo que eu era pernambucano, virou-se assim pra mim: ‘Qual é o rio maior de Pernambuco?’ E eu: ‘O Capibaribe!’. A classe caiu na gargalhada. O Veríssimo derreou-se para trás e debochou: ‘Não sabe dizer o nome do rio da sua terra!! Capiberibe!’. Eu estava besta, sem compreender. Hoje eu matava na cabeça o Veríssimo, mas naquela época senti uma atrapalhação de cabeça fantástica. Aquilo são versos de um transplantado. O Capiberibe-Capibaribe e o negócio do mindubim fazem sentir isso, de passagem, como eu queria [...] Outra funda sensação da infância. Cheguei no Rio. Não gostei do Rio. Cadê o meu Recife, a rua da União, as rodas... Os brinquedos eram os mesmos mas com diferenças que estragavam tudo [...] aquilo tem que ficar assim pra mim. Para os outros terá o papel que assinalei lá atrás: mostra que o poeta é um transplantado<sup>466</sup>.

Desta forma, a perda do mundo da meninice passa a ser entendida por Bandeira como o início de um processo de *desterritorialização*<sup>467</sup>, ou seja, uma perda de suas referências subjetivas, transformadas em matérias de expressão que, tantos anos depois, Bandeira tenta fixar no corpo do poema: agora, a experiência da itinerância que o poeta vivera enquanto menino<sup>468</sup> é retomada, em um gesto de memória, como uma espécie de “perda das raízes”, de isolamento de um tempo e de um espaço que seriam idealizados por Bandeira pelo restante de

<sup>465</sup> COELHO, *op. cit.*, 2009, p. 133

<sup>466</sup> In: BANDEIRA; ANDRADE, *op. cit.*, 2001, p. 228.

<sup>467</sup> Sobre o conceito de “desterritorialização” para a esquizoanálise, ver: ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2011, p. 44-45.

<sup>468</sup> Ver o capítulo 1 desta dissertação.

sua vida. Contudo, há outro aspecto crucial acerca de “Evocação do Recife” que parece passar despercebido a grande parte da fortuna crítica de Bandeira: a proximidade entre o poema de Bandeira e os questionamentos freyreanos dos artigos publicados no *Diário de Pernambuco*. É de se notar que, ao longo de “Evocação do Recife”, o palco principal desta reencenação da infância (mas não o único) é justamente a *rua*, tema recorrente entre os artigos numerados de Gilberto Freyre da primeira metade da década de 1920. Entre os escritos freyreanos sobre o assunto, destacamos aqui o artigo numerado 95, datado de 8 de fevereiro de 1925, em que o autor faz uma verdadeira louvação da plasticidade e da centralidade das ruas na cidade do Recife, notadamente no bairro de São José, um dos mais antigos da cidade: “A rua, nesse Recife, hoje ‘*petit bourgeois*’, outrora fidalgo, é a mais plástica das instituições [...] O pequeno burguês – ou o fidalgo arruado: tipos que se parecem – adota a rua, domestica-a, incorpora-a à casa”<sup>469</sup>. Para fazer valer o seu ponto, Freyre faz descrições igualmente “evocativas” das ruas deste bairro recifense, contrapondo sua “deliciosa ingenuidade” ao Recife “radio-maníaco” e “alto-burguês”:

Mas o maior encanto de uma rua de São José é a hora doce em que os moradores, moles e de chinelos, se espalham pelas calçadas, às vezes em cadeiras de balanço, para tomar fresco e cavaquear e fumar e saborear devagarinho o sorvete de maracujá ou de mangaba, comprado ali mesmo, ao moleque que passa gritando com a boca em o: “soorvete de maracujáaa”. A essa hora, pegam os olhos flagrantes deliciosos e os ouvidos retalhos de conversa que, taquigrafados, dariam um estudo de psicologia [...]<sup>470</sup>

E ainda esta, alguns parágrafos depois:

Há outras deliciosas sem-cerimônias de rua a fixar no São José de hoje: [...] Há meninos que brincam de “gata-parida” nas calçadas, à espera do preto de rolete de cana ou de sorvete; há crianças caseiras que ao meio-dia nos postigos brincam tristonhamente – coitadinhas! – com papagaios de papel. Há homens de mangas de camisa ou de pijama, tocando violão ou cantando, à noite.<sup>471</sup>

Ao se ler estas descrições freyreanas das ruas de São José, nota-se sem dificuldade suas semelhanças com as imagens fixadas por Bandeira no poema, ambos marcados pelas sociabilidades das ruas deste Recife “da infância”: as brincadeiras de crianças e suas cantigas; as calçadas tomadas à noite e as conversas de todos os tipos que lá acontecem, dos namoricos às maledicências; os vendedores a domicílio e os pregões cantados, dentre outros. É como se Bandeira se apropriasse dos marcos e dos pontos de reparo estabelecidos por Gilberto Freyre em seus artigos para guiar a sua própria evocação e, em dados momentos, até mesmo

<sup>469</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1979, v. II, p. 117

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 118

ponderar sobre o destino da cidade, como mostra o temor do eu-lírico do poema diante das alterações nos nomes das ruas (também criticadas nos artigos freyreanos em diversas oportunidades). Neste sentido, o poema de Bandeira é também uma espécie de “museologia da infância”, uma vez que Bandeira recupera através da memória não só suas descobertas deste período, formadoras de sua subjetividade e contraponto feliz à sua vida “sarcasticamente tísica”<sup>472</sup>, mas também um conjunto de referências compartilhadas por toda uma geração, como demonstra a nota introdutória ao poema publicado no *Livro do Nordeste*, escrita por Gilberto Freyre:

Manuel Bandeira escreveu para este livro os versos que se seguem [...] Neles se sente bem o Recife onde o poeta brincou quando menino – Recife não de todo desaparecido. O Recife da Rua da União, da Rua da Aurora, dos sinos de Igreja anunciando um incêndio em São José, de pretas vendedoras de banana e de xales sarapintados [*ilegível*] de mindubim e rolete de cana. Manuel Bandeira é hoje, no Brasil, o mais intenso de nossos líricos.<sup>473</sup>

A maior de todas elas, porém, pode ser encontrada no ato final do poema:

Recife

Rua da União

A casa de meu avô

Nunca pensei que ela acabasse  
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife meu avô morto  
Recife morto Recife bom Recife brasileiro como a casa de meu avô

Em uma operação metonímica, o eu-lírico faz da casa do avô o centro deste Recife “mitológico” e, por extensão, de todo este mundo patriarcal que procurara reencenar no poema: assim como nos artigos freyreanos escritos neste momento, os avós são as figuras que resumem toda a infância que o poeta e o escritor acreditavam ter perdido após a morte destes entes queridos e dos tempos em que eles viveram, pois como aponta Raimundo Arrais em sua análise deste mesmo poema, “o Recife morto equivale ao avô morto”, já que “no universo da família patriarcal, o avô é o centro de tudo”<sup>474</sup>. Ao constatar a ruína desta imagem solar, como demonstrou Davi Arrigucci Júnior (também citado por Arrais) em sua análise do poema “Profundamente”, o qual não abordaremos diretamente aqui, em seu lamento pelo fim da casa

<sup>472</sup> Acerca dos significados deste termo para Bandeira, ver a introdução a este capítulo.

<sup>473</sup> FREYRE, Gilberto (org). *Livro do Nordeste (1825-1925)*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1970, p. 121 (edição fac-similar do original de 1925)

<sup>474</sup> ARRAIS, *op. cit.*, 2006, p. 68

do avô, Bandeira atualiza um *topos* da poesia ocidental, o *ubi sunt*<sup>475</sup>, “no contexto histórico do país em processo de modernização, tornando-o um eco elegíaco de todo um mundo em processo de extinção, fazendo da história mais ampla de uma sociedade em uma história pessoal e íntima” ao passo em que a generaliza através do uso de um lugar-comum da tradição literária<sup>476</sup>. Desta forma, Arrais e Almino acertam ao afirmar que “Evocação do Recife”, se não marca a própria elaboração das bases desta “mitologia” infantil e patriarcal, pelo menos inaugura sua entrada na poesia de Bandeira, bem como o próprio uso destas memórias como um procedimento poético; assim, já em um comentário de Bandeira a Ribeiro Couto acerca de “Profundamente”, feito em missiva de 5 de julho de 1927, o poeta se coloca à procura das vozes da infância para construir o poema:

Como sempre, tudo se organizou fulminantemente. Tive de corrigir alterar [sic], procurar até achar ‘as vozes daquele tempo’<sup>477</sup>; precisavam ser vozes de afeto mas que não sugerissem nem de leve os meus lutos pessoais [...] Depois os avós datam. Escolhi a dedo Totônio Rodrigues, Tomásia (você terá sentido que era a velha cozinheira ex-escrava?) e Rosa, a minha mulata ama seca [sic sem hífen]<sup>478</sup>

Quando o poeta se coloca à procura das vozes da infância para construir o poema, Bandeira parece repetir o recurso adotado pela primeira vez em “Evocação do Recife”: desta maneira, como colocou Eduardo Coelho, a infância do próprio poeta não apenas se torna um tema recorrente na poesia de Bandeira como o recurso a estas memórias se transforma em um procedimento poético ele mesmo, no qual o reaproveitamento de brincadeiras, sons e imagens que Bandeira experimentara durante este momento de sua vida passam a fazer parte de sua poesia na medida em que o poeta se aproxima das técnicas e das “liberdades” oferecidas pela poesia moderna<sup>479</sup>. Mas é igualmente importante ressaltar que, na obra de Bandeira, recorrer ao passado infantil é também uma forma de reiterá-lo ante a voragem do tempo, de não permitir que suas experiências, suas descobertas, seus parentes e todos aqueles que outrora o acolheram caíssem no esquecimento: na poesia bandeiriana, a busca pela infância nunca termina, ela é sempre algo por fazer. Sendo assim, não parece ser coincidência que uma parte significativa dos prazeres incluídos por Bandeira no espaço de Pasárgada, construído justamente durante os anos 1920, tenham origem na infância e apresentem certo parentesco com as “brincadeiras” e “aventuras” que Bandeira estabelece em “Evocação do Recife”. Tal

<sup>475</sup> Lat: “Onde Estão”. Sobre a análise do *Ubi Sunt* na poesia bandeiriana, ver: ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990.

<sup>476</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, 1990, p. 225

<sup>477</sup> Referência de Manuel Bandeira ao verso de Profundamente (“Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo”), incluído em *Libertinagem* (1930)

<sup>478</sup> BANDEIRA; COUTO, *op. cit.*, p.204.

<sup>479</sup> COELHO, *op. cit.*, 2009

como em “Profundamente”, o poeta parece convocar vozes e lembranças “daquele tempo” para compor o espaço de Pasárgada, chegando até mesmo a incluir as histórias contadas por sua ama-seca Rosa, também convertida em um dos membros de seu olimpo pessoal.

Por fim, cabe perguntar: e quanto àquelas possibilidades não concretizadas, a que Bandeira chamou de “a vida que poderia ter sido e não foi”? Estas outras possibilidades do passado não podem ser desprezados na construção do espaço de Pasárgada, uma vez que eles também foram transformados em objeto de meditação e de poesia para Bandeira desde antes da década de 1920. Em Pasárgada, é como se Bandeira redescobrisse e reexperimentasse os prazeres de que fora privado na infância, de modo que lá, além da amizade com o Rei, o eu-lírico do poema as reencontrasse reconciliadas a um presente de boemia e “libertinagens” (não sem momentos “aporrinhados”), como se a fissura dos tempos, a doença e o desaparecimento desse mundo infantil nunca tivessem existido neste “mundo às avessas”. Uma redescoberta da alegria e uma tentativa quase desesperada de viver cuja presença pode ser notada ao longo dos diversos poemas de *Libertinagem*, um projeto de livro no qual “Vou-me Embora pra Pasárgada” possui uma posição estratégica e que parece resumir, de certa maneira, a experiência poética de Bandeira durante os anos 1920.

### **3.4 Entre “a vida inteira que poderia ter sido e não foi” e a “*Libertinagem*”: redescobrimo a alegria.**

Da primeira à última reiteração do “mito de origem” do poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada” que Bandeira narraria ao longo da vida, além da estrutura similar que todas elas parecem compartilhar (sobre a qual já falamos neste capítulo<sup>480</sup>), um motivo parece persistir em praticamente todas as versões do relato: “Desforrei-me das minhas arquiteturas malogradas reconstruindo uma cidade da Pérsia antiga – Pasárgada”<sup>481</sup>, diz Bandeira em entrevista cedida a Edmundo Lys, em 1943. O mesmo assunto voltaria à baila em 1958, como vimos no item anterior, quando Bandeira associa a criação do poema aos impedimentos da doença em sua “Biografia de Pasárgada”: “O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia [...] a esse aspecto Pasárgada é ‘toda a vida que poderia ter sido e não foi’”<sup>482</sup>. A relação estabelecida entre a criação do espaço de Pasárgada e a vida interrompida aos dezoito anos pela doença, portanto, se mostra um traço constante nas várias formas tomadas pelo mito de

<sup>480</sup> Ver o item 3.2 deste mesmo capítulo.

<sup>481</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1986, p. 43.

<sup>482</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1958, v. 2, p. 9.

origem do espaço pasargadeano, com poucas variações em seu conteúdo: em sua visão, a realização dos prazeres impedidos e a “desforra” contra as promessas de vida não realizadas (como a carreira de arquiteto) estão, sem dúvida, presentes no núcleo da criação deste mundo inaugurado pelo poema.

Como abordar estes caminhos não trilhados que Bandeira resumiria no verso lapidar de “Pneumotórax”<sup>483</sup> – “a vida inteira que poderia ter sido e não foi”? Em seu ensaio *Os Possíveis*, publicado postumamente na primeira década do século XX, Gabriel Tarde se debruça sobre esta questão, atentando para a presença do “possível” e do “não-realizado” nos mais diversos campos da vida humana. De acordo com o escritor e sociólogo francês, faz-se necessário revisar a ideia de “possibilidade”, encarando-a não somente como uma hipótese descartada de relações de causa e efeito ou como um dado “não-real”, mas considerá-la uma virtualidade que, mesmo não sendo o próprio real, faz parte de seu íntimo, seja como parte do passado das espécies ou mesmo dos indivíduos, dado que, segundo Tarde, “A cadeia de lembranças mais ou menos distintas e vaporosas que se chama *nosso* passado é *nossa*, mas não é nós, pois poderia ter sido outra [...]”, pois “poderíamos ter tido *outros passados* que não tivemos; e a afirmação desses passados hipotéticos, necessários sob condição, faz parte integrante de nossa verdadeira definição”<sup>484</sup>. Na esteira deste pensamento, não é absurdo pensar que estes “possíveis” podem ser objeto de análise das humanidades, na medida em que estas virtualidades permeiam a realidade social e têm um impacto profundo sobre a vida humana, como mostra o caso da relação de Bandeira com seus passados não concretizados.

Neste sentido, surgem alguns questionamentos: que sentidos Bandeira atribui a esta “vida inteira que poderia ter sido e não foi”? Que relações estes possíveis estabelecem com a realidade que Bandeira acreditava viver durante a década de 1920? Como estas virtualidades se fazem presentes no projeto de *Libertinagem* e, por fim, no espaço criado em “Vou-me Embora Pra Pasárgada”? Para responder a estes questionamentos, tomemos como ponto de partida o próprio poema “Pneumotórax”, datado de 1925 e compilado em *Libertinagem* (1930):

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

Mandou chamar o médico:  
— Diga trinta e três.

<sup>483</sup> Poema de 1925, compilado em *Libertinagem* (1930).

<sup>484</sup> TARDE, Gabriel. “Os possíveis”. In: \_\_\_\_\_. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 201.

— Trinta e três...trinta e três...trinta e três...

— Respire.

.....

— O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito [infiltrado.

— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.<sup>485</sup>

Nos capítulos anteriores<sup>486</sup>, vimos que o Bandeira de *A Cinza das Horas* parece escrever sob uma espécie de “impulso” motivado pela doença, ou melhor, pelo imaginário romântico da tísica que o jovem poeta demonstra incorporar neste período, contrapondo com frequência a felicidade e a saúde de outrora à consunção de seu corpo e à proximidade da morte que lhe teriam sido impostas pela enfermidade. O trauma da revelação da doença, evidentemente, persistiria nas lembranças do poeta ao longo de toda uma vida; porém, como deixa entender uma carta de Bandeira destinada a Mário de Andrade, datada de 31 de maio de 1923, suas memórias deste evento também parecem mudar com o tempo, de acordo com a melhora progressiva da tuberculose:

Perguntas pelos meus poemas e pelos meus projetos. Não tem projetos quem vive como eu ao Deus dará do amanhã. Sabes o que me disse o médico de Clavadel quando me auscultou pela última vez em 1914? Que eu tinha lesões teoricamente incompatíveis com a vida! O meu organismo acabou espontaneamente vacinado contra a infecção tuberculosa, mas fiquei um inválido. Sou incapaz de um esforço seguido.

Analisando esta declaração, torna-se evidente que o poema parte de uma revelação pessoal, sublinhada por Bandeira nas margens da edição anotada de *Poesias* (“ouvido do médico em Clavadel”<sup>487</sup>) e posteriormente retomada no *Itinerário de Pasárgada*. Sendo assim, o que poderia representar esta “vida que poderia ter sido e não foi” no contexto do poema e da postura “sarcasticamente tísica”<sup>488</sup> adotada por Bandeira ao longo da década de 1920? Possivelmente, o mesmo idílio que via para si durante os tempos de pico da doença: a possibilidade de uma vida plenamente sadia, sem as incertezas da morte ou as mutilações sociais promovidas pela tuberculose, sem estas mesmas circunstâncias que o levaram de volta à poesia e à escrita como uma atividade expiatória para um corpo decadente, incapaz de trabalhar e imerso na miséria. O mesmo problema voltaria à baila, como mostra uma confidência a Mário feita em outra carta, datada de 24 de fevereiro de 1928: “Eu não tenho

<sup>485</sup> BANDEIRA, 1998, p. 12

<sup>486</sup> Ver o capítulo 2 desta dissertação.

<sup>487</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1998, p. 12

<sup>488</sup> Ver o item 3.1 desta dissertação

felicidade. A minha vida é uma Arassuaí de indecência e de transações e eu só estou de acordo com o meu destino quando faço ironia ou então quando estou prostrado pela febre, pelo cansaço”, e então prossegue em suas lamentações: “Não posso trabalhar, não posso estudar, não tenho força pra nada, vivo com a sensação permanente de desastre. O que me salva é esta dentuça e este gosto de rir que eu tenho”<sup>489</sup>. Neste sentido, é compreensível que as memórias da infância também sejam dotadas de um significado especial para o poeta, uma vez que, além de ser um tempo em que gozava do apoio da família e de outros entes queridos, a meninice é também o período em que Bandeira gozava uma vida tida como “normal” ou mesmo “feliz”, sem os impedimentos, os estigmas com os quais ainda convivía mesmo após a eliminação dos bacilos e a adoção de uma vida quase sadia. “Mário que tristeza ser tuberculoso”<sup>490</sup>, confessa Bandeira ao amigo em um bilhete de 6 de janeiro de 1926, quase tão conciso quanto os versos de “Pneumotórax”.

Além disso, considerando a presença da “vida que poderia ter sido em não foi” em outros poemas em Bandeira, como as rosas da cantiga infantil que murcham em “Evocação do Recife” (Desta rosa muita rosa / Terá morrido em botão), é possível pensar até mesmo em sua transformação em um motivo poético recorrente na obra de Bandeira. Contudo, em comparação com os poemas “consuntivos” de *A Cinza das Horas*, a forma de encarar a doença parece ter mudado: agora, estas lembranças parecem ser canalizadas para a poesia de uma nova forma a qual, além de conferir uma grande intensidade dramática ao poema, é também profundamente sarcástica, destoando das lamentações de poemas anteriores e mais próxima de uma ironia típica da poesia modernista. Na primeira carta a Mário de Andrade que citamos, Bandeira demonstra não encarar mais a revelação da doença à maneira do poeta “que faz versos como quem morre” de “Desencanto”<sup>491</sup>; a proximidade da morte e a consunção já parecem distantes. Trata-se de uma mudança subjetiva que parece aflorar em consonância com os próprios recursos empregados na composição do poema, dado que apesar de abordar a descoberta da doença e da morte iminente, “Pneumotórax” é uma obra que foge das convenções e dos procedimentos adotados por Bandeira até então para abordar este tema: ao seguir as propostas de reavaliação da tradição literária colocadas na segunda fase do modernismo, como propõe Eduardo Coelho, “Pneumotórax” atualiza estes lugares-comuns da poesia romântica através do uso de procedimentos caros à poesia de vanguarda, como o uso de versos livres, o “poema-piada” e a decupagem das memórias, aproximando-se desta

<sup>489</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 380

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>491</sup> Poema compilado em “A Cinza das Horas”. Para uma análise da atitude “consuntiva” de Bandeira neste poema, ver o item 2.1 desta dissertação.

maneira da mesma atualização da melancolia realizada por Bandeira na criação de “Vou-me Embora pra Pasárgada”<sup>492</sup>.

Esta, porém, não é a única mudança de atitude que se torna visível na poesia de Bandeira durante os anos 1920, especialmente se considerarmos as obras anteriores do poeta. Um novo ingrediente visto poucas vezes nos três primeiros livros do poeta parece conviver junto aos poemas sarcásticos e melancólicos compostos por Bandeira neste período: uma busca pela *alegria* que destoa dos poemas já conhecidos do “poeta tísico”, imagem consolidada de Bandeira (com a qual não cansou de troçar em suas cartas a Ribeiro Couto); alegria que por vezes parece se confundir com as experimentações e as liberdades oferecidas pela poesia de vanguarda; alegria que parece beber nos bares da boemia carioca e nas festas “modernistas” que começa a frequentar depois de tanto viver recluso; alegria que o poeta pede a Santa Tereza<sup>493</sup> e lhe é anunciada pela própria Virgem Maria<sup>494</sup>; alegria, por fim, que o poeta buscaria nos prazeres de Pasárgada como um antídoto para sua tristeza. Mas o que torna possível tal mudança? A melhora do quadro de Bandeira, embora seja um fator crucial para isso, não parece dar conta da transformação que sua poesia sofre ao longo dos anos 1920 por si só. Para compreender como isto se opera, é necessário recorrer ao projeto em que Bandeira condensaria – a começar pelo título que o nomeia – não apenas sua produção poética, mas também diversas experiências que vivera nesta década. Falamos, evidentemente, de *Libertinagem*.

Me lembrei [sic] outro dia desse título *Outra coisa*. O Alcântara achou muito bom. Que acha? Eu prefiro este que Rodrigo propôs: *Libertinagem* apesar de haver o *Le Libertinage* de Aragon, estou tentadíssimo. *Libertinagem* serve para a forma e por ironia para o fundo. Nem é tão irônico assim: na “Oração a Terezinha do Menino Jesus” há uma confusão de oração e de cantata, da santa e da mulher, que tem alguma coisa de sacrílego, de “libertino” no sentido original francês. *Libertinagem* é dúbio, é triste, é geral, é breve, é bonito. Cunha ou coroa? *Libertinagem* ou *Outra coisa*? Ou outra coisa?

Embora o pendor de Bandeira pelo título fosse claro, a hesitação permaneceria por algum tempo não só em relação ao título, mas à própria publicação da obra: “Tenho tido alternativas de querer e de não querer publicar. Se aparecesse editor de verdade eu talvez não hesitaria [sic]. Mas com a falta de entusiasmo, a perspectiva de todas as maçadas para fazer imprimir e colocar o livro nas livrarias me tira toda a vontade”<sup>495</sup>, responde Bandeira a um questionamento sobre o futuro do livro (ainda no prelo até então) em carta de 6 de janeiro de

<sup>492</sup> Ver o item 3.2 desta dissertação

<sup>493</sup> Ver: “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, poema compilado em *Libertinagem* (1930)

<sup>494</sup> Ver “A Virgem Maria”, poema de *Libertinagem* (1930)

<sup>495</sup> ANDRADE; BANDEIRA, *op. cit.*, 2001, p. 439

1930. Já em 23 de maio, Bandeira decide submeter as provas do novo livro ao juízo crítico do poeta de *Clã do Jabuti* ao enviar-lhe dois exemplares (“um pra guardar, outro para esculhambar”<sup>496</sup>, segundo as palavras de Bandeira) que logo seriam recebidos com louvor pelo amigo: “você teve a força de conseguir finalmente o que mais deseja em sua poesia [...] Atingiu um depuramento que me parece impossível ser mais. Seu livro é alma e alma só. Não posso me resolver a chamar isso de poesia”<sup>497</sup>, declara um Mário de Andrade em êxtase em carta do dia 25 do mesmo mês. Os elogios, porém, não acabam aí: “Mas nomes e concepções estéticas não têm importância nenhuma, diante da verdade e me parece absolutamente certo que jamais você foi tão exclusivamente você como no lirismo absoluto de *Libertinagem*. Um grande abraço por esta vitória”<sup>498</sup>. A esta altura, a obra já estava praticamente pronta e batizada, esperando apenas o sinal verde para vir a público.

Pois, é pelo signo da *Libertinagem* – segundo Bandeira, adequado tanto para a “forma” como para o “fundo” de seu livro – que o poeta organiza sua experiência poética dos anos 1920, reunindo a maior parte de seus poemas produzidos durante este período. O próprio projeto da capa, na qual o título (desenhado pelo próprio autor) aparece em um arranjo tipográfico similar a outras obras e periódicos literários modernistas brasileiros e franceses<sup>499</sup>, parece dar o tom dos poemas que o livro encerra. Porém, tal como em *A Cinza das Horas* e *Carnaval*<sup>500</sup>, a disposição dos poemas em *Libertinagem* também tem muito a dizer: não é por acaso que a obra começa com “Não Sei Dançar”, uma espécie de prelúdio em que o autor anuncia os princípios de sua poética, bem como o próprio “estado de espírito” de seu criador, dando as linhas mestras para o que viria a seguir:

Uns tomam éter, outros cocaína.  
 Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.  
 Tenho todos os motivos menos um de ser triste.  
 Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...  
 Abaixo Amiel!  
 E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.  
 Perdi a saúde também.  
 É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.  
 Uns tomam éter, outros cocaína.

<sup>496</sup> Ibid., p. 449

<sup>497</sup> Ibid., p. 451

<sup>498</sup> Ibid.

<sup>499</sup> Giulia Lanciani, a organizadora da edição crítica de *Libertinagem* e *Estrela da Manhã*, assim descreve a capa do livro: “Fundo branco, título em caixa alta, dividido em três linhas; dizeres todos em preto”. A este respeito, ver: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930; e BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem e Estrela da Manhã*. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, 1998, p. XLI.

<sup>500</sup> Sobre as “epígrafes” e os poemas de *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, ver o capítulo 2 desta dissertação.

Eu tomo alegria!  
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.<sup>501</sup>

O poema, datado de 1925, retoma uma busca que já havia sido empreendida por Bandeira alguns anos atrás, sem muito sucesso. Em sua análise de “Não Sei Dançar”, Eduardo Coelho relaciona de forma acertada a tentativa de abandono da tristeza manifestada por Bandeira nas primeiras páginas de *Carnaval* e as duas primeiras estrofes deste poema<sup>502</sup>, sendo ele também uma cena “carnavalesca” em que o poeta diz renegar certa atitude melancólica que se tornou uma marca de vários de seus poemas, sobretudo aqueles de seu primeiro livro. Neste poema, como apontou o crítico, um Bandeira ainda mais próximo da poesia de vanguarda mostra suas novas armas contra a tristeza que há tanto desejava combater: logo no início do poema, é evidente a apropriação realizada pelo poeta de outro princípio caro ao modernismo literário – a “supressão da dor poética” e do “*ennui*”, proposto em textos-manifestos que vão de *A Antitradução Futurista*, de Guillaume Apollinaire, a *A Escrava que Não É Isaura*, de Mário de Andrade<sup>503</sup>.

Assim, pensando ainda com Eduardo Coelho, é possível notar que já no início de “Não Sei Dançar”, nos deparamos com uma confissão biográfica que é, ao mesmo tempo, uma declaração poética: a alegria que diz encontrar na festa de carnaval, nas drogas e no jazz-band que começara a frequentar durante os anos 1920 é colocada aqui como um princípio a ser procurado na poesia; alegria contraposta à tristeza da perda dos familiares e da atitude melancólica de tempos anteriores, simbolizada por autores tuberculosos “consuntivos” e decadentistas, como Maria Bashkirtseff<sup>504</sup> e Henri Amiel<sup>505</sup>, citados no poema. Desta maneira, o projeto de *Libertinagem* parece tomar forma na tensão entre a tristeza e a alegria, entre a supressão da velha melancolia e da elaboração de novas formas de dizê-la. A *Libertinagem* idealizada por Bandeira, portanto, é sim uma “libertinagem” do verso, construída na aproximação com a poesia de ruptura e no reaproveitamento dos recursos oferecidos pela tradição literária; porém, ela parece não se separar da libertação vivida por um indivíduo que levava até então uma vida de cuidados e de reclusão no seio de uma família que lhe foi subtraída aos poucos. Uma alegria, quem sabe, que o lembrava dos tempos de saúde e liberdade que diz ter experimentado na infância.

<sup>501</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1998, p. 5

<sup>502</sup> Ver: COELHO, *op. cit.*, 2009, p. 118-119 e o item 3.2 desta dissertação.

<sup>503</sup> Acerca desta recusa, ver: COELHO, 2009 e também o item 3.2 deste capítulo

<sup>504</sup> Maria Bashkirtseff (1858-1884), escritora ucraniana, falecida prematuramente de tuberculose e famosa por seu diário íntimo, em que lida com a experiência da doença.

<sup>505</sup> Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), poeta e filósofo suíço, também tuberculoso e igualmente famoso por seu diário.

E é na tensão entre a busca da euforia de “Não Sei Dançar” e a memória pungente de “Pneumotórax” que podemos encontrar o poema fundador do espaço de Pasárgada, ao menos metaforicamente: enquanto o primeiro é o poema de abertura do livro, o segundo também se encontra em sua parte inicial. Segundo Eduardo Coelho, a própria disposição dos poemas no livro é feita segundo um projeto, seguindo estrutura reveladora de uma “liberdade criativa” cuidadosamente construída, a alternar poemas em prosa e em verso, euforia e disforia, melancolia e alegria: cabe lembrar, neste sentido, que “Vou-me Embora pra Pasárgada” é um dos últimos poemas do livro, incluído na parte de encerramento da obra. Se os primeiros poemas desta obra começam com louvações à alegria e à euforia, este autor ressalta ainda que “no fechamento de *Libertinagem*, que parece ter início com ‘Vou-me Embora Pra Pasárgada’, o poeta aproxima-se ainda mais dos temas relacionados com a morte e motivos de fuga sem abandonar a paixão, a ternura, o tom eufórico e ardente típicos de *Libertinagem*”<sup>506</sup>, apresentando uma oscilação presente em toda a estrutura deste livro.

Além disso, é notório que a transposição do manuscrito para o livro não se deu sem modificações, dado que, ao cotejarmos a versão publicada com o manuscrito do poema enviado a Mário de Andrade, poderemos notar algumas alterações significativas de uma variante do poema a outra. A primeira delas ocorre no título, que figura no livro sem a alternativa original (“Rondó do Aporrinhado”) presente no manuscrito, tão em sintonia com a revitalização das formas poéticas empreendidas por Mário de Andrade e por Bandeira neste período<sup>507</sup>; a segunda, por seu turno, ocorre nos 13º e 19º versos do poema, nos quais podem ser identificadas supressões do pronome pessoal “eu”<sup>508</sup>. Quanto à nomeação do poema, Bandeira nunca explicou os motivos envolvidos em sua escolha definitiva, mas é provável que isto tenha se dado em razão dos desconfortos do poeta em torno de certos “empréstimos” tomados a Mário de Andrade durante a década de 1920, sobre os quais Bandeira escreveria no *Itinerário de Pasárgada*: “Grande influência, repito, e de que eu tinha tão clara consciência, que depois de escrever certos poemas – “Não sei dançar”, por exemplo [...] estive quase a inutilizá-los porque me pareciam verdadeiros “à la manière de”<sup>509</sup>. Com base nesta citação, torna-se possível suspeitar que Bandeira pudesse julgar o emprego de um título como não sendo autenticamente seu, apontando para certa “angústia da influência”<sup>510</sup> que poderia

<sup>506</sup> As ideias aqui expostas acerca da “angústia da influência” em Bandeira podem ser encontradas em: COELHO, *op. cit.*, 2009, p.39

<sup>507</sup> Ver o item 3.2 desta dissertação

<sup>508</sup> No manuscrito enviado a Mário de Andrade, estes versos estão escritos, respectivamente, da seguinte maneira.: “Da nora que eu nunca tive” (verso 13) e “Quando eu estiver cansado” (verso 19).

<sup>509</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 65-66

<sup>510</sup> Sobre a “angústia da influência” de Manuel Bandeira em relação a Mário de Andrade, ver: COELHO, *op. cit.*,

ocorrer não apenas pelo uso de um padrão formal revitalizado muito caro a seu amigo e correspondente (no caso, o rondó), mas também de um título tão próximo de outros poemas marioandradianos como “Rondó Das Tardanças”, “Rondó Do Tempo Presente”<sup>511</sup> e “Rondó Pra Você”<sup>512</sup>, o que não parece ocorrer com outras formas modernizadas nos títulos de *Libertinagem*, como madrigais (“Madrigal Tão Engraçadinho”) e noturnos (“Noturno da parada Amorim” e “Noturno da Rua da Lapa”), utilizadas com menos frequência por Mário.

Já no tocante à supressão pronominal, embora o poema ainda se flexione na primeira pessoa do singular, é preciso levar em conta as tentativas de Bandeira em escapar (ou pelo menos atenuar), de alguma forma, a autorreferência exigida pelo gênero lírico, algo que já vimos o poeta confessar a Ribeiro Couto acerca do poema “Profundamente”, ao dizer que buscou evitar expor os seus “lutos pessoais” quando o escreveu<sup>513</sup>. Porém, é com as angústias e alegrias de Bandeira que lidaremos aqui, junto com as formas, com os procedimentos e de lugares-comuns utilizadas por seu autor para fixá-las no poema; assim, à guisa de síntese e conclusão, procedamos a uma leitura cerrada de cada estrofe do poema para compreender como Bandeira vira a ruína de sua vida pelo avesso, transformando a “vida inteira que poderia ter sido e não foi” em um poderoso recurso não apenas para atualizar as formas de expressão da melancolia, mas também para combatê-la:

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei  
Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconsequente  
Que Joana a Louca de Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive<sup>514</sup>

O mote que nomeia o título definitivo do poema, “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, aponta de chofre para uma apropriação “revitalizada” do rondó, forma utilizada pelo poeta de maneira similar àquela dos poemas de Mário de Andrade: em vez de regras de metro ou de

---

2009, p. 78-80

<sup>511</sup> Ambos compilados em *Losango Cáqui* (1924)

<sup>512</sup> Compilado em *Clã do Jabuti* (1927)

<sup>513</sup> Ver item 3.3 desta dissertação

<sup>514</sup> BANDEIRA, 1998, p. 49. Seguimos aqui a variante de *Libertinagem* (1930), disponível nesta edição crítica.

estrofação fixa, o “rondó” utilizado por Mario e Bandeira é marcado por um uso livre, limitando-se às idas e vindas de um motivo ao longo do poema para dar a ele uma cadência musical e, no caso de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, reforçando seu mote principal – o desejo de evasão do eu-lírico. Já nas primeiras duas estrofes, fica evidente que esta fuga tem como destino um lugar outro, um “lá” marcado pela felicidade e pela realização dos desejos, e oposto à tristeza do “aqui” em que se encontra o eu-lírico. Inspirado no “Convite à Viagem” de Baudelaire e em sua recriação do País de Cocanha – imagem secular da poesia ocidental marcada pela lógica do “mundo às avessas”, Bandeira cria este novo espaço através de um procedimento de carnavalização (e, portanto, de inversão da ordem vigente) já conhecido em poemas como “Bacanal” e “Não Sei Dançar”, que se exprime no próprio caráter fabuloso e medievalesco deste mundo governado por reis e rainhas. Pois, ao tomar a alegria como princípio poético (aproximando-se, neste sentido, da poesia de vanguarda), o poeta acaba por inventar um “mundo às avessas” onde os prazeres são fáceis e a vida é em tudo oposta à tristeza que diz sentir. O que ele haveria de encontrar por lá, contudo, fica a cargo das próximas estrofes:

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

E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d'água  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar  
Vou-me embora pra Pasárgada

Seguindo um procedimento iniciado em “Evocação do Recife”, como vimos, Bandeira parece convocar as “vozes do passado” no poema, recorrendo tanto às brincadeiras da infância quanto às atividades nunca realizadas em vida para criar este novo “jardim de delícias” para o qual deseja partir. Tal como ocorre com a casa do avô de sua “Evocação...” e com os parentes ausentes de “Profundamente”, o poeta parece se servir destas lembranças para atualizar e reinserir um lugar-comum da poesia ocidental em um novo contexto: note-se que estas memórias são fixadas no poema através da criação de um “lugar ameno” [*locus amoenus*] que pouco lembra as paragens idealizadas da poesia antiga e medieval com suas florestas, clareiras e náiades, mas que incorpora tanto figuras folclóricas ao gosto da segunda

fase do modernismo brasileiro<sup>515</sup> (notadamente de seu correspondente Mário de Andrade em *Clã do Jabuti*, livro contemporâneo ao poema)<sup>516</sup> como personagens da “mitologia pessoal” que começa a fabricar a partir da “Evocação do Recife” na forma de uma mãe-d’água que lhe conta histórias como Rosa, sua ama-seca. Se o *topos* do “lugar ameno” está no centro deste poema, porém, faz-se preciso não só lembrar que seu uso é feito em um poema de tônica agressiva, à maneira de um eu-lírico enfurecido com o seu presente que se põe em busca de melhores paragens<sup>517</sup>, como também afirmar que este “lugar ameno” é reconstruído através de diretrizes e procedimentos criativos dos quais Bandeira se apropria nos anos 1920, em contato com o modernismo paulista (sobretudo com Mário de Andrade) e, ao mesmo tempo, com o regionalismo tradicionalista freyreano, fio condutor na elaboração narrativa de sua infância. Mas os prazeres continuam na estrofe seguinte, trazendo para o núcleo do poema outra frente de renovação poética e subjetiva assimilada neste período:

Em Pasárgada tem tudo  
É outra civilização  
Tem um processo seguro  
De impedir a concepção  
Tem telefone automático  
Tem alcalóide à vontade  
Tem prostitutas bonitas  
Para a gente namorar

As prostitutas, os métodos contraceptivos e os entorpecentes fazem parte de um novo imaginário boêmio que surge no Rio de Janeiro neste mesmo momento, centrado sobretudo no bairro da Lapa. Ao espaço de Pasárgada, Bandeira acrescentaria também os divertimentos da nova boemia carioca, da qual participaria de forma ativa durante a década de 1920 na companhia de amigos como Jaime Ovalle e Ribeiro Couto, verdadeiros mediadores entre Bandeira e o mundo das diversões do Rio de Janeiro deste período. Porém, cumpre notar que estes prazeres de seu presente “libertino” são justapostos às memórias da infância e às virtualidades presentes nesse passado e não realizadas, em um procedimento que não pode ser desprezado: partindo do princípio modernista da alegria, o poeta reúne os prazeres da infância

---

<sup>515</sup> Em sua obra sobre a poesia medieval, Ernst Robert Curtius assim define o “lugar ameno” [*locus amoenus*]: [...] do Império [Romano] até o século XVI, ele [o *locus amoenus*] forma o principal motivo de toda a descrição da natureza. Ele é, como vimos, um belo e sombreado recanto natural. Seus ingredientes mínimos abarcam uma árvore (ou mais), um prado e uma nascente ou riacho. Flores e canto de pássaros podem ser incluídos. Exemplos mais elaborados adicionam também a brisa”. Evidentemente, tratamos aqui de uma reapropriação deste *topos* realizada por Bandeira, feita segundo preceitos de seu próprio contexto histórico e individual. Acerca do *locus amoenus*, ver: CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature in Latin Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1983, p. 302.

<sup>516</sup> Ver: LAFETÁ, *op. cit.*, 1986, p. 23

<sup>517</sup> Ver item 3.2 deste mesmo capítulo.

e da vida adulta sem distinção, produzindo assim um efeito de simultaneidade, ou ainda, de sobrevivência do passado individual no presente, apresentando uma forma notadamente moderna de perceber o tempo. Desta maneira, apesar de situado em “outra civilização”, a construção do espaço de Pasárgada somente é tornada possível graças aos dilemas e experiências de uma modernidade que começa a se instalar no Brasil na passagem do século XIX para o século XX; entretanto, se poemas como “Evocação do Recife” e “Profundamente” ressaltam as rupturas irreparáveis entre o tempo dos avós e o seu agora, em Pasárgada estas fissuras inexistem; lá, “tudo é paz e rigor / luxo, beleza e langor”, como no poema de Baudelaire. No desfecho do poema, porém, o eu-lírico volta a si e dá voz à tristeza que alimentou seu desejo de partir:

E quando eu estiver mais triste  
 Mas triste de não ter jeito  
 Quando de noite me der  
 Vontade de me matar:  
 - Lá sou amigo do rei -  
 Terei a mulher que eu quero  
 Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada.

Nesta última parte do poema, o “estilo humilde” bandeiriano (para usar o termo de Davi Arrigucci Júnior) e sua capacidade de misturar registros se impõem: até então proferido em um registro baixo e “cômico”, o poema de repente se volta para a melancolia e a morte, dois temas considerados elevados e “trágicos”. Contudo, à diferença dos primeiros livros de Bandeira (sobretudo *A Cinza das Horas*), a melancolia expressada em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” não recorre às convenções e lugares-comuns da poesia oitocentista, como o “*ennui*” ou o “*spleen*”, mas à própria felicidade procurada neste lugar distante, em tudo oposta ao “aqui” em que se encontra: desta forma, ela se encontra em plena consonância com o princípio de supressão da “dor poética” dos manifestos modernistas, que pode ser encontrado em outros poemas de *Libertinagem* como “A Virgem Maria” e “Oração a Teresinha do Menino Jesus” e, é claro, “Não Sei Dançar”.

Neste sentido, assim como a boemia, as memórias da infância e a própria poesia de vanguarda, a “vida inteira que poderia ter sido e não foi” – aquela de um menino de sobrado transformado em arquiteto formado e homem sadio – deixa de ser um motivo de lamento para ser convertida em mais uma fonte de estímulos utilizada por Bandeira em sua tentativa de redescobrir a alegria, uma busca que o levaria à criação do espaço de Pasárgada e de todos os

prazeres que ele traz consigo, feito de imagens carregadas das tensões de um tempo e de uma trajetória poética – modernismo e tradição, alegria e melancolia, passado e presente – que não tardaria a ser difundida dentro e fora do círculo modernista brasileiro, ganhando adeptos por todos os lados. No entanto, resta saber ainda como Bandeira viria a se apropriar de sua própria criação para escrever a si mesmo como o “poeta de Pasárgada” em sua autobiografia, fazendo deste espaço sua própria “Estrela da Vida Inteira”<sup>518</sup> ao assumi-la como o próprio roteiro de sua vida e de sua obra.

---

<sup>518</sup> Livro de reunião da poesia completa Manuel Bandeira, que até hoje carrega este nome.

## CAPÍTULO 4

### *O Poeta de Pasárgada*

Em meio às linhas do *Itinerário de Pasárgada*, podemos encontrar esta afirmação de Bandeira: “Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida”, afirma o poeta em sua autobiografia, “e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar”<sup>519</sup>. Nela, como ao longo de todo o livro, a relação entre o criador e a criatura parece natural e indissolúvel: a princípio, Manuel Bandeira e Pasárgada seriam uma coisa só, a ponto de o poeta tomar este espaço como o eixo norteador de sua autobiografia, a começar pelo título que a nomeia (afinal, um “itinerário” é um caminho seguido por alguém). À altura do lançamento do *Itinerário*, a imagem do “poeta de Pasárgada” já estava consolidada na poesia brasileira e mesmo imortalizada pelo cânone nacional, a ponto de Sergio Miceli notar que “é de tal ordem o montante de capital acumulado [por Bandeira] no campo literário em geral, e poético em particular, que o próprio título de seu livro de memórias [...] remete a um de seus poemas mais célebres”<sup>520</sup>. Mas há que se perguntar: quando começa esta associação entre o poeta e o poema, entre Bandeira e este espaço inaugurado em *Libertinagem*?

A este respeito, vejamos o artigo “A poesia em 1930” (publicado apenas no ano seguinte), no qual Mario de Andrade faz um balanço retrospectivo de quatro obras que teriam marcado a poesia brasileira do ano em questão. Nele, além das obras de dois “poetas feitos” que só agora estreavam em livro, Carlos Drummond de Andrade (com *Alguma Poesia*) e Murilo Mendes (com *Poemas*), dois veteranos integravam a lista dos escolhidos de Mario: Augusto Frederico Schmidt, autor de *Pássaro Cego*, e seu amigo de longa data – Manuel Bandeira, que então publicava seu quarto livro, *Libertinagem*. Para Mário, estas obras simbolizavam uma nova fase do modernismo brasileiro, agora livre dos cacoetes iniciais e de certos equívocos trazidos por certas aplicações facilistas das novas técnicas trazidas da Europa – “Acabaram as inconveniências da aurora”<sup>521</sup>, diz o autor ainda no início do artigo. O maior exemplo destes tropeços de juventude, segundo o autor, seria o uso descriterioso do verso livre pelos mais jovens, que pareciam confundir a liberdade de metro com ausência de

<sup>519</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954, p. 93

<sup>520</sup> MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 44

<sup>521</sup> ANDRADE, Mário. “A poesia em 1930”. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972, p. 27

ritmo: para o poeta de *Remate de Males*, “[...] a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente para ter verso livre”<sup>522</sup>, o tipo de erro que, nas palavras do próprio autor, faz com que “deveria ser proibido por lei indivíduo menor de idade [...] sem pelo menos 25 anos, publicar livro de versos”<sup>523</sup>. Diante dos erros de uma vanguarda ainda na mocidade, segundo Mário, estas quatro obras representariam justamente a maturidade, a conquista do verso livre enquanto recurso poético: “Falei na desritmação dos versos dos moços... o que logo salta aos olhos, nestes poetas de 1930, é a questão do ritmo livre”<sup>524</sup>, afirma pouco depois.

Este discernimento seria justificado em um comentário que merece ser analisado com vagar. Como apontou João Luiz Lafetá<sup>525</sup>, ao tratar deste verso livre já amadurecido em “A Poesia em 1930”, Mário recorre à psicologia e à sociologia para embasar seu entendimento acerca de um dado estético, realizando um exame que tanto indica as preocupações do autor com o fundo psicológico da linguagem quanto se debruça sobre a sua função social: segundo o poeta, o “Verso livre é justamente a aquisição de ritmos pessoais. Está claro que se saímos da impersonalização das métricas tradicionais, não é para substituir um encanto socializador por um vácuo individual”<sup>526</sup>. Associando os ritmos criados no verso livre aos traços psicológicos daqueles que os utilizam, mas sem perder de vista seu caráter de socialização de ideias e percepções individuais, Mário complementa seu juízo: “O verso livre é uma vitória do individualismo... Beneficiemos ao menos dessa vitória”<sup>527</sup>. Nesta conquista “individualista”, de acordo com o poeta, duas contribuições, dentre aquelas oferecidas pelos autores citados, teriam se sobressaído – as de Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt. Já no seu comentário sobre *Libertinagem*, o poeta retoma afirmações que já fizera em carta para Bandeira quando das leituras das provas do livro<sup>528</sup>: “*Libertinagem* é um livro de cristalização. Não da poesia de Manuel Bandeira, pois que este livro confirma a grandeza dum dos nossos maiores poetas, mas da psicologia dele. É o livro mais Manuel Bandeira de quantos o poeta já publicou”<sup>529</sup>. No ritmo empregado por Bandeira ao longo da obra, o crítico iria encontrar o elo não apenas entre o indivíduo e sua poesia – “[...] a rítmica dele acabou se

---

<sup>522</sup> Ibid.

<sup>523</sup> Ibid.

<sup>524</sup> Ibid., p. 28.

<sup>525</sup> Acerca do aparato crítico de Mário de Andrade, ver: LAFETÁ, João Luiz. “Ética e poética (Mário de Andrade, II)”. In: \_\_\_\_\_. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 185-224.

<sup>526</sup> ANDRADE, *op. cit.*, 1972, p. 28

<sup>527</sup> Ibid., p. 28

<sup>528</sup> Ver item 3.4 desta dissertação.

<sup>529</sup> ANDRADE, *op. cit.*, 1972, p. 28

parecendo com o físico de Manuel Bandeira”<sup>530</sup>, diz Mário no artigo –, mas também certo “dualismo curioso” que perpassaria a obra analisada, o qual se daria entre o individualismo do ritmo e do conteúdo (seja no uso do verso livre, seja na matéria íntima do conteúdo) e a generalização do poema, de sua socialização em ritmos menos pessoais (ou seja, metrificados). Uma dualidade, enfim, que Mario estenderia a uma análise detida de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, ao qual dedica uma quantidade considerável de tinta no artigo; poema o qual, segundo o autor, “o poeta se generaliza tanto, que volta aos ritmos menos individualistas da metrficação, como já fizera nas cantigas dos *Sinos e do Berimbau*, no *Ritmo Dissoluto*”<sup>531</sup>.

Diante desta análise marioandradiana, cabe perguntar: como Mário aplica estas mesmas ferramentas críticas expostas em sua digressão sobre o verso livre – a psicologia e a sociologia da expressão poética (termos de Lafetá) – na sua análise de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”? E que sentidos serão atribuídos ao poema a partir de tais critérios? Em um aparato crítico como o marioandradiano, que procura estabelecer um vínculo íntimo entre os traços psicológicos do indivíduo e sua obra, é de se esperar que o espaço de Pasárgada seja vista à imagem e semelhança de seu autor, trazendo as suas marcas subjetivas e o seu estilo. Porém, este não parece ser o caso de sua análise: embora rasgue elogios a “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, Mario define o poema menos como a expressão da “personalidade” ou da “trajetória” de seu autor do que a de um sentimento compartilhado por vários outros poetas brasileiros de então: “Muito curioso de observar é o *Vou-me embora pra Pasárgada*, com que Manuel Bandeira deu afinal a obra-prima poética de um estado-de-espírito bastante comum nos poetas brasileiros de hoje”<sup>532</sup>, declara Mário no artigo. Nomeado de “vou-me-emborismo”, este “estado-de-espírito” seria um herdeiro de temas do romantismo, como o exílio e o regresso, atualizado na contemporaneidade por diversos poetas: ainda segundo o autor, “No...néo-néo-romantismo dos contemporâneos, o desprendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de partir, agarrou frequentando com insistência significativa a poesia nova”<sup>533</sup>. No caso Bandeiriano, segundo Mario, o fenômeno seria particularizado pelo uso do mote “vou-me embora”, tido pelo crítico como uma marca da quadra popular brasileira – em uma observação ao gosto dos estudos de etnografia que desenvolvia desde meados da década de 20 – de que o poeta teria se servido para dar voz a uma disposição compartilhada, algo que soa quase como uma ironia para

---

<sup>530</sup> Ibid., p. 29

<sup>531</sup> Ibid.

<sup>532</sup> Ibid, p. 30-31

<sup>533</sup> Ibid, p. 31

Mário, tendo em vista o traço marcadamente intimista de muitos dos poemas de Bandeira:

Fiz esta digressão para mostrar quanto Manuel Bandeira perdeu de si mesmo, para dar a um tema useiro dos nossos poetas de agora a sua cristalização mais perfeita. Será, talvez, a ironia da sorte contra esse grande lírico tão intratavelmente individualista, isso dele ser tanto maior poeta quanto menos Manuel Bandeira...<sup>534</sup>

Após o lançamento de *Libertinagem*, não demorou muito até que o livro caísse nas graças do meio literário brasileiro, nem que “Vou-me Embora Pra Pasárgada” se tornasse um dos poemas mais comentados. Porém, para Mário de Andrade, em vez de se revelar como o espelho da vida de seu criador, “Vou-me Embora Pra Pasárgada” é antes a negação da individualidade que marca a poesia de Bandeira feita em prol da expressão de um sentimento coletivo: apesar do sucesso do poema, que parece vir desde a publicação deste livro, o espaço de Pasárgada ainda não é associado a seu autor (pelo menos de forma automática), nem transformado em seu epíteto – o “poeta de Pasárgada”; a confusão entre poeta e obra, aqui, inexistente. Com base neste artigo, torna-se possível inferir que a associação de Manuel Bandeira com o espaço de Pasárgada, portanto, não nasce pronta: antes, ela é o produto de outras apropriações e reapropriações que são feitas desta imagem. Se, para Georges Didi-Huberman, a história de uma imagem é composta pelos sucessivos investimentos de desejo que incidem sobre ela<sup>535</sup>, pensando com este teórico, podemos assumir que este processo pelo qual esta imagem é retomada e associada a seu autor faz parte de sua história.

Neste último capítulo, não abordaremos a fundo o tema da recepção de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, que excederia os limites deste trabalho caso levássemos em consideração os usos e abusos feitos desta imagem no período que vai da publicação de *Libertinagem*, em 1930, até a publicação da coluna *Itinerário de Pasárgada* no *Jornal de Letras* e sua posterior compilação em livro, ambos ocorridos na primeira metade da década de 1950. Nosso intuito aqui é um tanto mais modesto: esboçar alguns dos caminhos pelos quais a vida de Manuel Bandeira é associada a este espaço poético, de forma voluntária ou não, pelo próprio poeta e por outros ao ponto de esta imagem acabar por servir como uma metáfora para a vida e a obra de seu criador. Para tanto, procederemos a uma análise dividida em três momentos: inicialmente, trataremos das primeiras associações entre Manuel Bandeira e Pasárgada, feita nos anos 1930 por Cícero Dias e Ribeiro Couto, pintor e poeta próximos ao poeta de *Libertinagem*; depois, trataremos dos “mitos de origem” criados por Bandeira acerca

<sup>534</sup> Ibid, p. 32

<sup>535</sup> A este respeito, ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas* segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 e \_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2014.

da criação do poema (sobre os quais falamos brevemente no capítulo anterior), apontando para uma nova apropriação desta imagem baseada na associação entre vida e obra, e realizada em oportunidades e meios diversos por seu próprio criador; por fim, nos deteremos na relação entre a trajetória de Bandeira e a imagem de Pasárgada estabelecida pelo poeta em sua autobiografia, *Itinerário de Pasárgada*, em que Bandeira elege esta imagem como o resumo de sua própria vida.

#### 4.1 A nova realeza: Manuel Bandeira, “rei de Pasárgada”.

No ano de 1930, o mesmo em que fora publicado *Libertinagem*, Bandeira já começava a deixar de ser apenas o “amigo do rei”, tal como o eu-lírico de “Vou-me Embora pra Pasárgada” proclamara na primeira estrofe do poema. Em um desenho a nanquim de Cícero Dias (anexo 2), então um jovem pernambucano migrado para a Capital Federal com aspirações à pintura, a figura do autor já ocupa o próprio trono deste reino (ao lado do trono, a inscrição “Pasárgada” é claramente visível), sendo retratada com traços muito próximos de outras obras contemporâneas do pintor. Embora sem as cores vivas de seus quadros e murais, seu traço livre pouco remete à arte acadêmica ainda vigente no país, baseada no desenho geométrico e em visão naturalista do real; antes, o desenho parece mais próximo das correntes de vanguarda europeias com as quais entrara em contato na Escola Nacional de Belas Artes (onde Dias estudara arquitetura e pintura durante os anos 1920), notadamente do expressionismo e do surrealismo. Seguindo o exemplo do Recife onírico de seu mural *Eu vi o mundo... ele começa no Recife*, Dias nos apresenta neste desenho uma Pasárgada com raízes na província: sobreposta ao lado do trono, encontramos uma cena marcadamente “provinciana”, tendo por centro uma igreja (a julgar pela cruz e pela torre) rodeada de casarões de telha em uma noite estrelada e passando longe dos arranha-céus, dos bondes ou de qualquer outro símbolo ligado à modernidade e ao cosmopolitismo. Uma homenagem, enfim, ao poeta com quem manteve uma relação de amizade e de proximidade durante sua estadia no Rio de Janeiro, com quem dividiu a “roda dos irmãozinhos” e de quem tomou inspiração para as telas e murais regionalistas do Recife que fazia por volta deste momento<sup>536</sup>.

Trata-se de uma das primeiras associações entre Bandeira e o espaço de Pasárgada – aqui retomado em uma interpretação ciceriana – das quais se tem notícia, e também um dos diversos desenhos e telas reunidas no livro *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936, livro

<sup>536</sup>A este respeito, ver: DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

concebido e publicado por Rodrigo Mello Franco de Andrade em comemoração aos 50 anos do poeta. Nesta obra, impressa em tiragem limitada a 201 exemplares (um para o homenageado, duzentos para os demais), o teor das homenagens varia, tendo em vista a quantidade e a diversidade dos colaboradores. Mario e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, oferecem poemas; já antigos amigos de Bandeira, como os filólogos Antenor Nascentes e Sousa da Silveira (cuja amizade data dos tempos do Ginásio Nacional), oferecem relatos da convivência com o poeta durante a infância e adolescência, a que se somam breves comentários sobre seus versos; outros tantos, ainda, se propõem a fazer uma análise geral da poesia de Bandeira até o momento, por volta do mesmo momento do lançamento de *Estrela da Manhã*, o quinto livro do poeta.

Dentre os trinta e três artigos que compõem a obra, é notório que apenas cinco deles mencionem “Vou-me Embora Pra Pasárgada”, na maioria dos casos de forma passageira, como parte maior de uma análise global da poética de Bandeira. Entre eles, porém, há uma exceção: “De Menino Doente a Rei de Pasárgada”, de Ribeiro Couto, é o único texto que toma o espaço de Pasárgada como tema central, em uma tentativa de articulá-lo com a vida e a obra de Bandeira. A ideia, em certo sentido, é inovadora: se a relação entre Bandeira e Pasárgada já havia sido realizada no desenho de Cícero Dias (que possivelmente inspirou Couto a escrever este texto), agora não se trata apenas de associar a figura do autor a este espaço, mas transformá-la em um fio condutor para toda a narrativa biográfica do poeta, incluindo também sua obra e mesmo toda a sua trajetória. Um roteiro, por fim, que seria tomado por críticos e escritores diversos da obra de Bandeira (sobretudo na análise deste poema) e que o próprio poeta voltaria a seguir anos mais tarde em seu *Itinerário de Pasárgada*.

A acreditar em Ribeiro Couto, este ensaio nasce de um livro malogrado: uma biografia intitulada “Manuel Bandeira, o poeta tísico”, que já teria sido anunciada desde 1922 na capa de seu livro de contos *O Crime do Estudante Batista*. Além da amizade manifestada por seu “biografado” (que é reiterada ao longo de todo o texto), Couto justifica a empreitada por acreditar que a obra do poeta pode ser tomada como uma espécie de síntese da literatura brasileira recente, incorporando temas e estilos diversos desde o lançamento de *A Cinza das Horas*, em 1917: “Na obra de Manuel Bandeira, a matéria se apresenta com as mais diversas variações prismáticas. Ela condensa as principais fases da poesia brasileira nestes últimos trinta anos”<sup>537</sup>. Passagem que denuncia um processo de “canonização” (termo de Aleida

---

<sup>537</sup> COUTO, Ribeiro. “De menino doente a rei de Pasárgada”. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de et. al. *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936, p. 189.

Assman) da vida e da obra de Bandeira que também pode ser encontrada nos mais diversos textos deste livro de homenagem, manifestado aqui na medida em que Couto faz da trajetória de Bandeira uma espécie de “microcosmo” de toda a literatura brasileira: “Se por ali seguirmos, antes de tudo, a evolução de uma personalidade que foi pouco a pouco identificando seu ser profundo com a poesia, seguimos também, por tabela, a evolução da poesia nacional nesse largo período”<sup>538</sup>, complementa o autor. Mas por que esta biografia planejada teria ficado inconclusa? Vejamos como o próprio Ribeiro Couto trata desta questão em um trecho revelador dos destinos de seu projeto:

Perdera-a [a oportunidade de biografar Bandeira], por muitas razões. A principal era que entre 1922 e 1924 a agitação do movimento moderno pusera em foco a personalidade extraordinária do poeta do *Carnaval*, que antes de 1922 eu era dos raros a conhecer bem e a admirar em todo o seu justo valor, sendo além disso seu mais íntimo amigo. Justificar-se-ia então uma certa maneira de falar dele: como quem fala das paisagens de um país fabuloso, que quase ninguém percorreu.<sup>539</sup>

A estas motivações, Couto acrescentaria que:

[...] entre 1922 e 1924, Bandeira escrevera a maior parte das peças que reuniria depois no volume *Poesias*, sob o título de *O Ritmo Dissoluto* (poemas de que continuara a ser o leitor, porque ele mesmo mos mandava). Meu ensaio, pois, não indo além de 1921, não abrangia a parte tão importante que se lhe seguiu. Tudo isto tornara o meu trabalho insuficiente e anacrônico. Do projeto, porém, eu não desistira, tanto mais que possuía toda a documentação biográfica e o arquivo pessoal do poeta<sup>540</sup>

Com base nestes excertos, é possível compreender que a biografia caducara não somente porque Bandeira começara a ganhar evidência no início dos anos 1920, sobretudo com a ligação de seu nome ao movimento modernista (uma relação que não se dá sem diferenças, como vimos<sup>541</sup>), mas principalmente porque os eixos narrativos que guiavam o relato estariam agora obsoletos. O “poeta tísico” – epíteto dado ao poeta por Couto em seu escrito natimorto – não parecia mais corresponder à atuação do poeta durante este período, algo que pode ser inferido seja pela melhora do quadro de Bandeira ao longo desta década, seja pela ruptura com a poesia “consuntiva” a que o poeta biografado procede durante este mesmo período<sup>542</sup>. Um exemplo disto pode ser encontrado em carta de 17 de setembro de 1925, em que Bandeira, ao relatar um desentendimento com um tipógrafo, conta ao amigo: “então Manuel Bandeira, o poeta tísico, pisou na trouxa e esculhambou o homem naquela

<sup>538</sup> Ibid.

<sup>539</sup> Ibid., p. 193- 194

<sup>540</sup> Ibid., 194

<sup>541</sup> Ver o item 3.2 desta dissertação.

<sup>542</sup> Ver o capítulo 3 desta dissertação.

verve violenta, impossível de prever no tuberculoso ‘permanentemente fatigado’<sup>543</sup>. A tísica pode não ter desaparecido da trajetória de Bandeira em termos identitários ou mesmo de princípios criativos; entretanto, já demonstrava não servir mais como um motivo biográfico que pudesse abarcar sua vida entre 1922 e 1930.

Sendo assim, seria preciso encontrar uma nova forma de articular a trajetória de vida e a poesia de Bandeira desde a juventude até os tempos mais recentes. E, como o próprio título já evidencia, é no espaço de Pasárgada que Couto encontra a imagem que serviria de norte para o ensaio, uma que fosse adequada para explicar como o “poeta tísico” de *A Cinza das Horas* viria a se tornar o poeta de livros inteiramente diferentes de suas primeiras obras, como *Libertinagem* e *Estrela da Manhã*, e nesta ligação entre o “menino doente” e o “rei de Pasárgada” reside praticamente todo este esforço biográfico. Assim, ainda é pelo mote do “poeta tísico” que o autor de *O Jardim das Confidências* explica a poesia de Manuel Bandeira durante os primeiros anos de doença, atribuindo à enfermidade e suas consequências a variedade de procedimentos poéticos empregados pelo autor, como se eles fossem equivalentes às oscilações de sua saúde. Acerca dos poemas do primeiro livro, Couto afirma que “as suas variações de tema e de processos, que puderam servir de base a um libelo acusatório, representam, como referi acima, às variações de saúde e de atmosfera psicológica. São a *carte routière*<sup>544</sup> de suas peregrinações físicas e morais”<sup>545</sup>. Contudo, este mapa esboçado desde os primeiros livros já teria um destino certo:

Território parnasiano, simbolista, clássico, romântico, etc., que importavam as etiquetas? As fronteiras entre os diversos territórios temáticos e processuais não o interessavam: ele viajava perto das nuvens. O importante, aliás, para todo aquele que vive a aventura da viagem artística, é chegar um dia a regiões desconhecidas e poder dar o seu nome a um território próprio. Ele chegou a esse território: descobriu a Ilha de Pasárgada.<sup>546</sup>

Estavam prontos, portanto, os pressupostos que dariam coerência a esta narrativa de vida, a esta “ilusão biográfica” (termo de Pierre Bourdieu) criada por Couto ao longo do texto. Se para este teórico a narrativa biográfica é elaborada através da organização da vida como uma totalidade coerente, como sendo resultado de um “projeto original” que nortearia a vida de seu biografado de um início a um final, um *telos* estabelecidos no relato<sup>547</sup>, torna-se

<sup>543</sup> BANDEIRA, Manuel; COUTO, Ribeiro. *Pouso Alto*: correspondência dos anos 20. Organização e notas de José Almino de Alencar. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d, p. 73

<sup>544</sup> Em português, “mapa de estradas”.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>547</sup> Ver: BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: \_\_\_\_\_. *Razões Práticas*: por uma teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996, p. 74-82

possível afirmar que este “projeto” que daria coerência à vida de Bandeira neste ensaio é justamente a criação (ou, nos termos de Couto, a “descoberta”) do espaço de Pasárgada, o fim de uma jornada a qual o “poeta tísico” chegaria após anos de amadurecimento e de “peregrinação” pelos caminhos da vida e da poesia.

Mas que caminhos são esses que Bandeira seguiria até ser coroado “rei de Pasárgada”? Se em *A Cinza das Horas*, Bandeira teria que passar pela doença como e pela amargura da vida interrompida, assim iniciando à trajetória do “poeta tísico”, *Carnaval* seria o livro de uma ironia amarga que o poeta levaria adiante em outros livros: “Até então (1919), ele [Bandeira] era, de um modo geral, um poeta ‘da amargura’. Essa amargura confessava-se com pudor, mas confessava-se, mesmo no título dos seus poemas. [...] Confessava-se diretamente, na primeira pessoa”<sup>548</sup>, mas, em *Carnaval*, “tendo atingido o máximo de angústia pessoal com a enfermidade, a perda reiterativa dos entes mais caros e talvez outros dramas, sua desesperança assumiu uma forma violenta de falso cinismo”<sup>549</sup>. Já em *O Ritmo Dissoluto*, por sua vez, o poeta se integraria ao cotidiano e ao mundo, resultando em um livro de transição: “Todo o *Ritmo dissoluto* revela essa hesitação entre a alegria da matéria cotidiana então descoberta e a grave obsessão antiga, do velho tormento anterior”<sup>550</sup>, estando a meio caminho das experiências de *Libertinagem*, livro ao longo do qual o poeta faria predominar a alegria que começara a descobrir durante os anos 1920: “Os poemas escritos depois dessa época [de *O Ritmo Dissoluto*], reunidos no livro *Libertinagem* (1930), representam a vitória, a predominância dessa descoberta [da alegria da matéria cotidiana].”<sup>551</sup> Mas, ainda que o poeta tivesse encontrado a alegria em sua poesia, ela estaria longe de ser definitiva: “A obsessão de tomar alegria era uma forma do seu desespero. Era uma forma da sua irremediável solidão.”<sup>552</sup>, reafirma o autor acerca do Bandeira de *Libertinagem*. E é em meio a esta busca desesperada por alegria, diversa dos livros anteriores, que Couto situa este novo Bandeira “pasargadeano”:

Nada dirá que recorde sua atitude antiga, de menino doente que vinha surpreso ao mundo exterior. Agora, está em pleno banho de alegria, em plena voluptuosidade da matéria cotidiana. Não usará mais da linguagem exclamativa para contar uma excursão comovente e rara. Pelo contrário, tratará de esconder a sua descoberta sagrada, cobrindo-a de equívocos risonhos. Ao território da escapada chamará Pasárgada, e não será mais escapada, mas residência habitual. Residência habitual do êxtase<sup>553</sup>.

---

<sup>548</sup> Ibid., p. 198

<sup>549</sup> Ibid.

<sup>550</sup> Ibid.

<sup>551</sup> Ibid., p. 199

<sup>552</sup> Ibid., p. 201

<sup>553</sup> Ibid., p. 206

Note-se que, nesta passagem do texto, Couto se serve do espaço de Pasárgada para resumir a condição representativa não apenas da obra, como também da própria vida do poeta até então: ela era a imagem da alegria que Bandeira aprendia com sua recente imersão no cotidiano e que se manifestava na linguagem dos poemas de *Libertinagem*, e, ao mesmo tempo, um polo já distante do “menino doente” dos primeiros livros e de sua linguagem já considerada exagerada à altura da escrita deste texto. Ao longo do artigo de Couto, portanto, é possível notar um percurso bem estabelecido para esta narrativa biográfica, ao longo da qual vida e obra não se separam, como mostra a descrição de Pasárgada feita pelo autor na passagem final do texto:

Na solidão da Ilha de Pasárgada, que bom aceitar tudo que a vida oferece! É lá que os *camelots* são abençoados. É lá que todas as coisas, por serem poéticas, ‘..dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância’. Nessa ilha (Manuel Bandeira Land), território por ele descoberto, por ele incorporado ao ‘*piteux lustcru d’une enfant pauvre*’, ele que é o rei. Por isso, ali faz de tudo – tudo, inclusive o que no Sanatório de Clavadel os médicos lhe proibiram para sempre: ginástica, banho de mar. Em Pasárgada, somente em Pasárgada, ele iria encontrar a felicidade, satisfazendo aspirações violentamente recalçadas: ‘Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização’ Mundo maravilhoso na qual haviam de ficar esquecidos os jogos poéticos de antigamente. Agora, na sua carne e no seu espírito a poesia é ‘uma coisa só’. Poderá, desde então, dizer todas as palavras. Tudo o que toquem as suas ‘mãos dissolutas’ será poesia O rei proclamou a tirania: do mistério poético<sup>554</sup>.

Este trecho, embora extenso, é fundamental a esta análise por várias razões. Esta descrição feita por Ribeiro Couto, em primeiro lugar, chama a atenção por motivos que já citamos aqui: como vimos, Pasárgada seria esboçada neste texto como o ponto final do roteiro percorrido por Bandeira, o “projeto” que teria norteado toda sua trajetória até então e que daria sentido tanto a sua vida como a sua obra. Todavia, a abundância de citações e referências à obra de Bandeira realizada nesta passagem deixa isto ainda mais evidente, de modo que, como apontou Elvia Bezerra<sup>555</sup>, são notórias as menções a poemas de Bandeira ao longo deste excerto, como “Camelôs”, incluído *Libertinagem* (“E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância”); “Bonheur Lyrique” (“*Un bonheur qui soit comme le piteux lustcru em chiffon d’une enfant pauvre*”); “Vou-me Embora Pra Pasárgada” (“Em Pasárgada é tudo / É outra civilização”); e “Mangue” (“O luar é uma coisa só”), todos do mesmo livro, além de “Pierrot Místico” (“Meus magros dedos dissolutos”), de *Carnaval*. Este uso da paráfrase, porém, não é inocente e parece ocupar uma função específica no relato:

<sup>554</sup> Ibid., p. 207-208

<sup>555</sup> Ver: COUTO, Ribeiro. Três retratos de Manuel Bandeira. Organização e notas de Elvia Bezerra. Rio de Janeiro: ABL, 2004, p. 32-33.

a de ligar a vida e a obra do poeta ao longo da narrativa. O procedimento, por certo, é realizado pelo autor ao longo de todo o texto com este mesmo fim; mas, nesta passagem de encerramento, ao descrever o espaço de Pasárgada com estas citações da poesia de Bandeira, Couto parece tomá-lo como uma imagem que lhe permite associar em apenas um signo tanto a maturidade poética que o poeta teria conquistado em *Libertinagem* como a trajetória individual que havia percorrido até então.

Já o segundo aspecto, não menos importante, diz respeito à recepção desta narrativa biográfica entre os críticos que se debruçaram sobre a obra de Bandeira neste momento. A título de exemplo, tomemos o ensaio *Manuel Bandeira*, de Adolfo Casais Monteiro, um dos primeiros a analisar a fundo a obra bandeiriana e também a escrever livro sobre este tema (ainda que pequeno), publicado em 1944 e com grande repercussão em terras brasileiras, a ponto de ser considerado fundamental até mesmo pelo próprio poeta a ser investigado: “Quem quer que queira estudar a minha poesia e a de minha geração não pode dispensar a leitura desse livro”<sup>556</sup>, afirma Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*. Neste estudo literário sobre a obra de Bandeira, o norte de Adolfo Casais Monteiro é explicitado já nas palavras de abertura de seu primeiro capítulo: “Manuel Bandeira é muito mais do que ‘um dos que iniciaram o movimento moderno na literatura brasileira’ – ele é, realmente, o ‘S. João Batista’ do modernismo’, como lhe chamou Mário de Andrade”. É de um esforço de compreender a poesia de Bandeira, tido aqui como uma espécie de “divulgador” ou “pioneiro” da poesia moderna no Brasil, que a análise de Casais Monteiro parece ser pautada, e mesmo sendo suspendida temporariamente ao final do primeiro parágrafo, ela permanece como finalidade para o estudo: “[...] Mas deixemos a história do modernismo. O que interessa aqui é, por agora, a posição de Bandeira iniciador”<sup>557</sup>, declara o autor ao iniciar sua análise de *A Cinza das Horas*.

Entretanto, apesar da diferença de propósito e das preocupações adotadas – Couto fazia uma homenagem a Bandeira, e Casais Monteiro uma análise crítica de sua obra –, o literato português acaba por traçar um percurso da obra de Bandeira similar ao de Ribeiro Couto: no primeiro texto do ensaio, Casais Monteiro afirma de maneira similar a este que os poemas de *A Cinza das Horas* “manifestam todas as características de uma personalidade a que a vida nega uma expansão livre [...] e o poeta defende-se com o sonho e a ironia, e ainda com esse culto à tristeza que é como um *leitmotiv* de seu primeiro livro”<sup>558</sup>, apontando para a

<sup>556</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 100.

<sup>557</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: MEC, 1958, p. 13.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 15

mesma “amargura” que Couto identificara em seu texto. Acerca de *Carnaval*, a ironia e o sarcasmo, traços apontados pelo autor de *A Cidade do Vício e da Graça*, também se repetem na análise de Casais Monteiro: “Sarcasmo ou ironia, há nas poesias em que os encontramos um sabor amargo de aguda sensibilidade às exigências da vida que se quebram às imposições rígidas do regime de cura”, e então complementa: “o poeta não no-lo diz – mas como não perceber em *Carnaval* um tal estado de espírito?”<sup>559</sup>. Quanto a *O Ritmo Dissoluto*, a mesma transição entre a antiga tristeza e a nova poesia seria ressaltada por Casais Monteiro, embora com certo desprezo pelo terceiro livro de poemas de Bandeira: “Em suma, *O Ritmo Dissoluto* aparece-me como uma interrupção da poesia – ressaltadas as exceções de alguns poemas – entre duas fases, entre dois *momentos* de criação”<sup>560</sup>. Melhor do que buscar os ecos do Bandeira “modernista” em *O Ritmo Dissoluto*, para Casais Monteiro, é deixar este livro de lado para tecer alguns esclarecimentos acerca do movimento modernista brasileiro, preparando assim o terreno para a análise de *Libertinagem*, obra que está no cerne de seu ensaio, tal como esteve no relato de Couto.

Pois, o crítico inicia o terceiro capítulo de seu estudo mencionando os pressupostos que acredita serem as principais contribuições trazidas por *Libertinagem*: “A revelação trazida pela poesia de Manuel Bandeira exprimiu-se em dois sentidos: na comunicação sem disfarce da vida interior do poeta e naquilo a que chamaremos a ‘descoberta do Brasil’”<sup>561</sup>. A alusão a este princípio da poesia *Pau Brasil* de Oswald de Andrade parece deixar evidente a abordagem adotada por Casais Monteiro na análise do quarto livro de Manuel Bandeira, que é a de compreendê-la segundo os pressupostos do modernismo brasileiro, algo que seria reforçado pouco depois em derramados elogios à obra: “Este pequenino livro de versos, *Libertinagem*, contém mais poesia do que os anteriores todos juntos; e não será ousado considerá-lo o mais rico de todos os ‘livros modernistas’ [...]”<sup>562</sup>. Mas por que *Libertinagem*? A resposta a esta pergunta, feita pelo próprio autor, merece ser vista em detalhes:

Mas que faz de *Libertinagem* o livro verdadeiramente modernista de Bandeira? Porque o é mais do que *O Ritmo Dissoluto*? É que, se este livro já era modernista na aparência, aquele é-o para lá de quaisquer formas, é-o pela estrutura de cada poema, mas acima de tudo pela atitude do homem Bandeira nele revelada. Principalmente: por não ter nenhuma forma determinada, não estar preso a nenhum preconceito, inclusive ao de ser modernista<sup>563</sup>.

---

<sup>559</sup> Ibid., p. 17

<sup>560</sup> Ibid., p. 26

<sup>561</sup> Ibid., p. 31

<sup>562</sup> Ibid., p. 32

<sup>563</sup> Ibid., p. 32

Além de uma atitude, para Casais Monteiro, o modernismo é também um valor pelo qual se pode medir uma obra<sup>564</sup>; assim, resta saber como ele se realizaria na obra de Bandeira. Nos momentos seguintes da análise empreendida pelo crítico, porém, é possível perceber que os termos nos quais Casais Monteiro coloca a nova “atitude” do poeta são, em geral, os mesmos utilizados por Couto em seu ensaio biográfico, a começar pela própria terminologia criada para falar do poeta dos primeiros livros: “O ‘*poeta tísico*’, se não poderá entregar-se à vida com despreocupação de qualquer homem são, saberá pelo menos amá-la, numa suprema vitória contra o eu de outrora, que lhe ditou versos como aquele ‘Eu faço versos como quem morre’”<sup>565</sup>, afirma o crítico português; pouco depois, Casais Monteiro aborda o cotidiano e a ironia, dois termos igualmente ressaltados por Couto em sua análise de *Libertinagem*: “O cotidiano entra em geral na poesia de Bandeira pela porta da memória, ou então escoltado pela ironia, por aquela ironia que está constantemente a aflorar nos seus versos, desde os primeiros poemas, mas agora se torna mais sã e gratuita”<sup>566</sup>. Em que pese todas as distinções de abordagem, de escopo e de aparato crítico, não há como negar esta semelhança estrutural entre as duas análises, que parecem compartilhar o mesmo enredo, a mesma “ilusão biográfica”.

Entretanto, é ao examinar “Vou-me Embora pra Pasárgada”, aquele que seria “o poema que pode considerar-se mais sintético de toda a riqueza da poesia de Bandeira em *Libertinagem*”<sup>567</sup>, nas palavras do autor, que a presença de Couto no texto de Casais Monteiro se faz absolutamente explícita, a começar pelo estatuto que este atribui ao texto: no decorrer de sua análise, o modernista português afirma que “O poema que pode considerar-se sintético de toda a riqueza da poesia de Bandeira em *Libertinagem* é o célebre *Vou-me Embora Pra Pasárgada*” e, ao final de seu comentário sobre o poema, toma licença para citar o nome que até então já se encontrava subentendido ao longo de todo o texto:

A conquista de Pasárgada é o grande caminho de Manuel Bandeira, pois que a poesia não tem mais forte determinante do que, transposta, o grande sonho, ou a grande esperança que estejam no mais fundo da alma do homem. Não é pois sem razão que Ribeiro Couto intitulou *De Menino Doente a Rei da Pasárgada* o excelente estudo com que contribuiu para a já citada *Homenagem a Manuel Bandeira*. Transcrevo a conclusão deste estudo: [...] <sup>568</sup>

<sup>564</sup> Sobre o moderno e o novo como valor, ver: COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

<sup>565</sup> Ibid., p. 33, grifo nosso.

<sup>566</sup> Ibid., p. 35

<sup>567</sup> Ibid., p. 40

<sup>568</sup> Ibid., p. 42-43

Não há necessidade de reproduzir o texto citado por Casais Monteiro, uma vez que já o fizemos aqui: trata-se dos dois parágrafos de encerramento da homenagem de Ribeiro Couto, em que Pasárgada surge como a imagem ideal para resumir a poesia de Bandeira, sobretudo aquela que o poeta desenvolveria em *Libertinagem*. Por meio deste indício, é possível imaginar que a associação entre vida e obra de Bandeira mediante o espaço de Pasárgada, levada a cabo por Couto em seu ensaio, estivesse em pleno processo de difusão ainda neste momento, especialmente se considerarmos que o estudo de Casais Monteiro seria considerado durante muito tempo uma das análises indispensáveis para se compreender a poesia bandeiriana (algo reafirmado pelo próprio poeta, como vimos). Assim, a trajetória de Bandeira começa a ser associada por seus críticos e admiradores a esta imagem extraída de sua própria poesia, resultando em um epíteto duradouro para seu criador: o “rei de Pasárgada”, ou ainda, o “poeta de Pasárgada”, nomes que desde então não deixariam de acompanhar o poeta, nem deixariam os diversos ensaios feitos a respeito de si ou de sua poesia, fossem eles críticos ou laudatórios.

Por fim, é preciso ressaltar que, se “Vou-me Embora Pra Pasárgada” já havia se tornado um de seus poemas mais famosos, Bandeira também começa a compartilhar deste novo sentido “autoral” estabelecido para o poema na medida em que estes nomes ganham popularidade (e com eles, esta nova apropriação de Pasárgada). Da publicação de *Homenagem a Manuel Bandeira* até o aparecimento do *Itinerário de Pasárgada* e mesmo adiante, seja em entrevistas literárias ou em textos escritos pelo próprio poeta, Bandeira tentaria exercer sua função autoral e estabelecer um sentido para sua criação em diversas oportunidades, a criar um “mito de origem” para o poema o qual, embora siga uma estrutura similar, nunca é contado exatamente da mesma forma, nem mesmo no *Itinerário de Pasárgada*. E é sobre esta nova construção de um sentido do poema, bem como de uma mesma sequência narrativa tantas vezes repetidas pelo poeta (embora não sem variações, como vimos) que trataremos agora, procurando perceber os padrões e as formas das quais o próprio Bandeira se apropriaria do poema antes da escrita de sua autobiografia.

#### **4.2 O mito de origem pasargadeano: Manuel Bandeira, “poeta tísico”.**

No *Itinerário de Pasárgada*, ao tratar do poema que dá nome a sua autobiografia, Bandeira nos apresenta um relato longo e pormenorizado o qual tomamos a licença para citar na íntegra, uma vez que se trata de uma passagem bastante extensa, mas fundamental para os propósitos de nossa análise:

“Vou-me embora p’ra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda a minha vida. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem. O douto Frei Damiano Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em que vencera a Astíages. Ficava a sueste de Persépolis. Esse nome Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de “*L’invitation au Voyage*” de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, no momento de um fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me esse estapafúrdio “Vou-me Embora Pra Pasárgada”. Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realiza-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a ideia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “vida besta”. Desta vez o poema saiu sem esforço, como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência, - essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí, e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada.<sup>569</sup>

Este excerto, que ocupa mais de uma página no *Itinerário*, é marcado pela fluidez e pela forma orgânica com que o autor faz vir à tona, no corpo do relato, memórias distadas por décadas para explicar a gênese de seu poema de “mais longa gestação”: no início, a aula de grego durante a adolescência e a forte impressão causada por este nome exótico; anos depois, em um momento de intensa melancolia, nasceria o primeiro mote, mas ainda sem sucesso; e, por último, o retorno do desânimo e a construção espontânea do poema no subconsciente, que salta para o papel já pronto. Porém, como apontamos brevemente no capítulo anterior, esta não seria a primeira e nem a última vez que Bandeira faria uso desta mesma narrativa para explicar o surgimento de “Vou-me Embora Pra Pasárgada”: excertos muito similares a este e diversos outros de sua autobiografia, tanto em estrutura como em conteúdo, podem ser encontrados em entrevistas da década de 1940, como é o caso das “Confidências a Edmundo Lys”, e seriam utilizadas ainda na “Biografia de Pasárgada”, de 1956, apenas para citar aqueles que já mencionamos aqui. A afirmação feita por Eduardo Coelho de que “a certeza e a precisão com que narra fatos da sua infância insinuam, no *Itinerário de Pasárgada*, um conteúdo memorialístico muito bem manipulado”<sup>570</sup>, deste modo, pode ser estendida a esta

<sup>569</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 93-94.

<sup>570</sup> COELHO, Eduardo. Arqueologia da composição: Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. 219 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, p. 28

parte da autobiografia, praticamente desprovida das dúvidas e hesitações em relação ao passado que marcam outras obras clássicas do gênero<sup>571</sup>. Assim, o efeito de “naturalidade” (termo de Coelho) obtida por Bandeira no relato acaba por ocultar – voluntariamente ou não – a elaboração cuidadosa de uma narrativa autobiográfica pelo poeta, realizada alguns anos antes das primeiras publicações da coluna *Itinerário de Pasárgada* no *Jornal de Letras*, em 1951, que seriam compiladas em livro, três anos depois.

Mas há mais para ver neste fragmento tão fundamental. É que este relato parece operar em termos muito próximos daqueles que Roland Barthes estipula para a “fala”, ou ainda, para o “discurso mítico”: para o semiólogo francês, o mito não é definido pelo objeto de sua mensagem, mas sim pelo seu modo de significação, na medida em que ele *mitifica* um signo que lhe é preexistente<sup>572</sup>. Assim, os mitos não entram na dicotomia entre o “verdadeiro” e o “falso” (lembremos que o sentido etimológico da palavra “mito” é o de “relato”, “fala”)<sup>573</sup>; antes, sua relação é de “deformação” de algo que já existe, de ressignificação – ele começa onde outro sentido termina. Desta forma, não é nosso interesse aqui postular uma verdade exterior ao relato de Bandeira para poder desmenti-lo, demonstrando seus desalinhos ou suas incoerências internas, e sim compreendê-lo como uma “inflexão”, um “deslocamento de sentido” realizado por seu autor: neste caso em particular, parece-nos que, ao criar um “mito de origem” para o surgimento deste poema, Bandeira acabaria por criar um “mito de origem” para si mesmo, ressignificando o espaço de Pasárgada ao fazer dele uma espécie de “síntese” de sua própria trajetória de vida. Vejamos agora como isto se dá.

As primeiras aparições deste mito de origem “pasargadeano” remonta, como dissemos, à década de 1940; mais especificamente, ele parece surgir entre 1944 e 1948, período em que três entrevistas bastante similares entre si circulam em diferentes periódicos de todo o Brasil: “Viagem a Pasárgada”, de Homero Sena, publicada em 1944 em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, e republicada na revista de *O Globo* em 9 de julho de 1949<sup>574</sup>; “Confidências de Edmundo Lys”<sup>575</sup>, datada de 29 de abril de 1946, cujo periódico em que foi publicado originalmente desconhecemos<sup>576</sup>; e, por fim, a “Reportagem Literária”, de Paulo Mendes Campos, saída no

<sup>571</sup> Ibid.

<sup>572</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

<sup>573</sup> Sobre a etimologia da palavra “mito”, ver: VERNANT, Jean-Pierre. *Les origines de la pensée grecque*. Paris: PUF, 2009, s/p.

<sup>574</sup> SENNA, Homero. “Viagem a Pasárgada”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 60-75.

<sup>575</sup> BANDEIRA, Manuel. “Confidências a Edmundo Lys”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p.41-44.

<sup>576</sup> Trata-se da datação disponível *Andorinha Andorinha*, coletânea de crônicas de Manuel Bandeira organizada por Carlos Drummond de Andrade em 1966. Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1986, p. 41

jornal porto-alegrense *Província de São Pedro*, no primeiro semestre de 1948<sup>577</sup>. Apesar de haver algumas variações nos assuntos abordados entre uma e outra destas três entrevistas, é possível encontrar em cada uma delas não só a mesma sequência de fatos biográficos que identificamos no item anterior, como também as mesmas passagens sendo empregadas nestas três entrevistas, repetidas com pouquíssimas ou mesmo nenhuma alteração. Vejamos como isto se dá.

A este respeito, observemos as repetições de alguns marcadores temporais empregados por Bandeira em mais de uma entrevista. Tanto nas “Confidências a Edmundo Lys” como na “Viagem a Pasárgada”, Bandeira estabelece uma narrativa que não começa pelo seu nascimento ou pelas suas primeiras memórias, mas sim pelo seu primeiro interesse pela poesia: “O mais antigo sinal de interesse pela poesia data dos nove anos em Recife [...] Mas comecei a fazer versos no Rio, para onde vim em 1896. Tinha, pois, dez anos”<sup>578</sup>. Assim, é de poesia que Bandeira quer tratar nestas entrevistas, e é na relação entre vida e obra que Bandeira insiste ao eleger os marcadores temporais de seu relato. Isto não quer dizer, contudo, que o poeta já se visse como tal em seus primeiros anos, pois o primeiro “mito de origem” estabelecido pelo entrevistado não é necessariamente o de sua poesia, mas de como chegou até ela: “Terminado o meu curso do Pedro II”, prossegue Bandeira, “fui para São Paulo estudar arquitetura na Escola Politécnica daquela cidade [...] Não me julgava destinado à poesia [...]”<sup>579</sup>; antes, foi levado à poesia pela força das circunstâncias, notadamente da doença e do ócio forçado: “Tudo isso foi por água abaixo com a doença que me prostrou aos 18 anos [...] Então, na maior desesperança, a poesia voltou como um anjo e sentou-se ao pé de mim.”<sup>580</sup>. Estes eventos, narrados de forma quase idêntica nestas duas entrevistas, tal como os desdobramentos que os seguem, parecem apontar para dados tão bem “manipulados” que chegam a ser repetidos na íntegra pelo próprio poeta, com pequenas variações ao sabor do roteiro de perguntas escolhido pelo entrevistador. Pois, como colocou Eduardo Coelho, alguns anos antes da publicação do *Itinerário* – obra na qual este “mito de origem” biográfico seria reaproveitado – um de seus traços mais fundamentais já estava sendo estabelecido por Bandeira alguns anos antes: a elaboração de um enredo de sua vida enquanto chave de leitura de sua obra<sup>581</sup>. E o mesmo se daria com o “mito de origem” do espaço de Pasárgada, como esta passagem parece deixar claro:

<sup>577</sup> CAMPOS, Paulo Mendes. “Reportagem Literária”. In: BRAYNER (org)., *op. cit.*, 1980, p. 82-97.

<sup>578</sup> SENNA, Homero. “Viagem a Pasárgada”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 62; BANDEIRA, *op. cit.*, 1988, p. 41

<sup>579</sup> SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 63; BANDEIRA, 1986, p. 42

<sup>580</sup> SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 64; BANDEIRA, 1988, p. 43

<sup>581</sup> COELHO, *op. cit.*, 2009, p. 122

-E a arquitetura?

-Ficou no tinteiro. Desforrei-me, porém, das minhas arquiteturas malogradas reconstruindo uma cidade da Pérsia antiga – Pasárgada. Quando traduzia o meu Xenofonte, na classe de grego do Pedro II, li umas linhas sobre uma cidade fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões, e a minha imaginação de adolescente começou a trabalhar sobre isso, criando um refúgio de delícias, um símbolo de evasão da “vida besta”. Mais de 20 anos depois, na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de profundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo que eu não fizera na vida por motivo da minha doença, saiu-me do subconsciente este grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada!” Senti que era a primeira célula de um poema. Tentei fazê-lo mas fracassei. Tempos depois, nova crise de desalento, desabafado no mesmo grito. Mas desta vez o poema saltou como por encanto.<sup>582</sup>

Comparando este excerto retirado de “Viagem a Pasárgada” e repetido nas duas outras entrevistas quase sem alterações<sup>583</sup> com aquele apresentado por Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*, as semelhanças entre um e outro ficam evidentes: primeiramente, a atribuição de “o poema de gestação mais longa” a “Vou-me Embora Pra Pasárgada” já havia sido utilizado na entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, de 1948, não constituindo assim uma novidade no excerto do *Itinerário*; em segundo lugar, não só a sequência de eventos do “mito de origem” pasargadeano permanece a mesma (a aula de grego, o momento de melancolia, o surgimento do estribilho...), como sua narração deste excerto de sua autobiografia é realizada quase que de forma *ipsis litteris* em relação a estas entrevistas, o que permite pensar que a “manipulação” das memórias anteriores ao *Itinerário*, portanto, não era uma exclusividade da poesia: tal como esta passagem, muitos dos textos memorialísticos que seriam incorporados à autobiografia de Bandeira já estavam praticamente prontos em 1951, sofrendo pouca ou nenhuma alteração. Porém, a despeito de todas estas similaridades, há que se apontar também os acréscimos realizados por Bandeira, seja a menção ao poema de Baudelaire (um verdadeiro “modelo” para o espaço de Pasárgada, como vimos<sup>584</sup>), seja a afirmação realizada de que o poema espelhariam toda a sua vida, em uma notória apropriação do mote criado por Ribeiro Couto quase uma década antes – um “sequestro” de sentido que não se dá sem repercussões em toda a estrutura do *Itinerário de Pasárgada*, como veremos no item seguinte.

Mas como este mito tantas vezes repetido ressignifica o espaço de Pasárgada? Que relação ele estabelece entre esta imagem e aquela de seu autor? Para responder a estes questionamentos, atentemos para o sentido, a “reserva instantânea de história” que este mito (para usar a expressão de Barthes) emprega ao poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada”.

<sup>582</sup> Ver: SENNA, *op. cit* 1980, p. 66,

<sup>583</sup> Ver: BANDEIRA, 1988, p. 43 e SENNA, *op. cit*, 1980, p. 92.

<sup>584</sup> Ver item 3.2 desta dissertação.

Tanto na versão que este mito assume no *Itinerário* quanto nas versões presentes nas entrevistas, Bandeira realiza uma associação do poema à sua própria trajetória biográfica, estendendo seu processo criativo por mais de duas décadas. Esta junção de vida e poesia fica evidente já no início de sua fala, quando Bandeira faz menção à aula de grego do Pedro II e ao primeiro deslumbre com o nome extraído, quem sabe, dos relatos de Xenofonte: segundo o relato de Bandeira, estava fundado então o “país de delícias”, o substrato do futuro poema que haveria de nascer duas décadas mais tarde, em um momento de desespero do poeta em sua casa na Rua do Curvelo, como uma espécie de vingança contra as frustrações e limitações impostas pela doença que lhe acometeu (a exemplo do abandono da arquitetura), um conjunto de elementos biográficos que tornam “Vou-me Embora Pra Pasárgada” uma espécie de síntese da vida de Bandeira até então: não à toa, Bandeira o qualificaria como seu poema de “gestação mais longa” na “Reportagem Literária” e, posteriormente, no *Itinerário de Pasárgada*.

Por conseguinte, mesmo antes da publicação dos primeiros textos do *Itinerário*, o espaço de Pasárgada já resumiria de alguma forma a trajetória do poeta. Mas qual é a imagem do autor veiculada por este “mito de origem”? Acerca desta pergunta, talvez possam nos servir como ponto de partida algumas considerações feitas pelo poeta sobre sua relação com o movimento modernista feitas na entrevista “Viagem a Pasárgada” mais de vinte anos depois dos eventos de 1922. Ao comentar os rechaços da crítica a *Carnaval*, pelos idos de 1919, Bandeira relembra seu contato com a geração dos “modernistas”:

O remoque não me doeu nem me fez mozza. Ao contrário, achei graça nele [...] Tive para reconfortar-me, além de alguns juízos honrosíssimos, a simpatia e o apreço dos rapazes que poucos anos depois iniciavam o movimento de renovação literária conhecido em nossas letras pelo nome de modernismo. A simpatia acordada nesses rapazes me abriu os olhos, mostrando-me que na expressão genuína de minhas tristes experiências eu podia levar aos outros uma mensagem de fraternidade humana<sup>585</sup>.

Anteriormente, vimos que a relação de Bandeira com o movimento modernista fora marcada por dubiedades: seja em relação a Graça Aranha, aos ataques ao “passadismo”, dentre outros<sup>586</sup>. Porém, ao longo deste trecho, o poeta se coloca à distância do movimento modernista brasileiro, como se fosse uma “outra geração” da qual não se sentia um membro: note-se que, em vez de falar como “nós” ou mesmo de se dizer uma parte integrante deste movimento, Bandeira se refere aos modernistas como “eles”, “os rapazes”, utilizando a

<sup>585</sup> SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 66

<sup>586</sup> Ver item 3.2 desta dissertação.

terceira pessoa do plural para demarcar a separação entre o poeta e aqueles que o teriam recebido com simpatia – algo muito diferente, por exemplo, das memórias de Mário de Andrade em relação ao movimento em seu artigo “O Movimento Modernista”, de 1942<sup>587</sup>. Decerto, Bandeira nunca negou as contribuições do movimento para a literatura brasileira: “A reação modernista para nós foi utilíssima [...] Deu-nos o verso livre e maior liberdade de inspiração e expressão tanto na poesia como na prosa [...]”<sup>588</sup>, afirma Bandeira na entrevista, e logo complementa: “As orientações me foram muitas e em alguns pontos contraditórias: a que me parecia melhor era a que procurava conciliar as duas forças em eterno conflito na vida – tradição e renovação”<sup>589</sup>, uma afirmação coerente com toda a sua trajetória, mas que vinha sendo reforçada nos últimos anos, seja pela sua admissão em meio aos imortais da Academia Brasileira de Letras – órgão representante por excelência da tradição literária brasileira – em 1940, seja pelo evidente retorno das formas fixas, dos sonetos (inglês e latino), das redondilhas e de outros recursos ligados à tradição em *Lira dos Cinquent’anos*, livro de poemas publicado no mesmo ano e o mais recente até a realização destas entrevistas.

No entanto, logo em seguida, não tardaria a ressaltar sua distância dos eventos de 1922, afirmando seu apoio ao movimento como algo “indireto”:

Sempre desejei saber se Manuel Bandeira tinha tomado parte ativa no modernismo, ou se limitara a ficar de longe, no “sereno”, embora emprestando ao movimento o prestígio do seu nome. Pergunto-lhe, por isso, se foi a São Paulo por ocasião da famosa Semana de Arte Moderna.

- Não fui, não – responde-me com sua fala simpática de pernambucano.

E, como que adivinhando meu pensamento, acrescenta:

- Mas nem por isso deixei de apoiar sempre o movimento. Ronald de Carvalho leu, aliás, nessa época, numa das sessões do Teatro Municipal, o meu poema “Os Sapos”, que, por ser uma espécie de sátira contra os maus parnasianos, vinha a propósito, mas foi terrivelmente vaiado pela assistência<sup>590</sup>.

Estas assertivas de Bandeira acerca do modernismo brasileiro feitas em “Viagem a Pasárgada”, vale salientar, são as únicas feitas sobre o tema nestas três entrevistas: em “Confidências a Edmundo Lys”, o assunto simplesmente não é abordado; já na “Reportagem Literária”, embora Bandeira faça alusões a membros de “dentro” do movimento ao tratar do contato com a poesia moderna estrangeira e brasileira, apontando a influência de Guillaume Apollinaire e Mário de Andrade, a leitura de Amy Lowell e dos imagistas (apresentados por Gilberto Freyre), também não há aqui nenhuma menção ao movimento modernista em si. Esta

<sup>587</sup> Ver: ANDRADE, Mario de. “O Movimento Modernista”. In: ANDRADE, *op. cit.*, 1972, p. 231-255

<sup>588</sup> SENNA, *op. cit.*, 1980 p. 67

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 67-68

mesma tentativa de “distanciamento” do grupo do Trianon chegaria também ao *Itinerário de Pasárgada*: “Foi assim que me vi 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 uns dez anos mais moços do que eu”<sup>591</sup>, e complementa: “A minha colaboração com ela [...] sempre se deu com restrições”<sup>592</sup>. Desta feita, nessas entrevistas realizadas na década de 1940, Bandeira demonstrava padecer daquilo que Eduardo Coelho chamou de uma “angústia da classificação”<sup>593</sup>, em especial, um forte receio em ter sua figura e sua obra reduzidas ao modernismo brasileiro: assim, ao mesmo tempo em que Bandeira reconhece e admite publicamente suas contribuições, procura colocar-se “fora” dele nas entrevistas, de modo a evitar que sua obra fosse reduzida a um desdobramento deste movimento.

Dito isso, cabe se questionar: em que esta busca de “distanciamento” do modernismo implica na vinculação de sua imagem do autor ao “mito de origem” pasargadeano? Já abordamos, no capítulo anterior, a supressão da “dor poética” como um princípio modernista: a princípio, a poesia nova deveria desfazer-se da morte, da angústia e do sofrimento enquanto temas geradores e abolir a melancolia como condição única para a poesia, abrindo caminho para novas formas de expressão – tanto a alegria como a tristeza. No entanto, a narração dos eventos que teriam levado à composição de “Vou-me Embora Pra Pasárgada” seguem na contramão deste princípio: segundo o relato de Bandeira, tanto o estribilho como o restante dos versos do poema teriam surgido ainda nos tempos da Rua do Curvelo, em repetidos momentos de recolhimento do poeta, marcados por um abatimento profundo e motivado pelos impedimentos que lhe teriam sido impostos pela tuberculose. Desta maneira, a imagem do “poeta tísico” volta à baila; agora, porém, ela parece retornar com outro propósito: aparentemente, ela não ressurgiu em todas estas entrevistas do poeta apenas porque estivesse se tornando “o seu poema talvez mais célebre”<sup>594</sup>, como aponta a “Reportagem Literária” de Paulo Mendes Campos, mas porque ela permitia a Bandeira reforçar uma imagem de autor que o distanciava do movimento modernista e, ao mesmo tempo, o aproximava da figura do poeta trágico e melancólico do Romantismo oitocentista, reforçando suas ligações com a tradição literária.

Em síntese, ao analisar estas três entrevistas realizadas durante a década de 1940, torna-se possível afirmar que, às vésperas da publicação da coluna *Itinerário de Pasárgada* no *Jornal de Letras*, Bandeira já havia escrito e reescrito muitos dos fragmentos que voltaria a

<sup>591</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 66

<sup>592</sup> Ibid.

<sup>593</sup> A este respeito, ver: COELHO, *op. cit.*, 2009, p. 78-82.

<sup>594</sup> CAMPOS, *op. cit.*, 1980, p. 92

incorporar em sua autobiografia, chegando a reproduzi-los muitas vezes em termos idênticos. Além disso, é possível inferir que o poeta já fornecia diversos elementos biográficos como uma espécie de “roteiro de leitura” para sua obra: é neste sentido que temos a fabricação do “mito de origem” de Pasárgada, imagem que passaria a servir como síntese de sua própria trajetória, tornando-se seu “poema de gestação mais longa”. Ao mesmo tempo, como todo relato autobiográfico, este mito acabaria fazendo parte também da construção de uma imagem para seu autor: ao narrar um procedimento de composição típico da poesia oitocentista, Bandeira convoca a imagem do “poeta tísico” para afastar sua imagem do movimento modernista e aproximá-la da tradição literária. A transformação do espaço de Pasárgada na imagem central de sua autobiografia, portanto, já parecia ter sido concretizada anos antes da escrita e da publicação do *Itinerário*; resta saber, agora, como Bandeira estende esta imagem para toda a sua vida, consolidando-se enfim como o “poeta de Pasárgada”.

#### 4.3 O esboço da vida inteira: Manuel Bandeira, o “poeta de Pasárgada”.

À altura da publicação dos primeiros capítulos do *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira era já uma celebridade – no mínimo, uma celebridade “literária”. Pelo menos, é a impressão que fica ao se ler as edições do *Jornal de Letras* entre 1949, seu ano inicial, e 1951: nelas, além da publicação de poemas, o nome do poeta é alvo de instantâneos<sup>595</sup>, polêmicas<sup>596</sup>, panoramas literários<sup>597</sup>, reportagens de teores os mais diversos (incluindo uma sobre o dia das mães<sup>598</sup>), prêmios de concursos literários<sup>599</sup>, retrospectivas e cronologias<sup>600</sup>, e até mesmo entrevistas de autores estrangeiros, como o poeta francês Paul Éluard, companheiro de Bandeira durante o período de internação em Clavadel<sup>601</sup>. Definitivamente, o poeta está entre os eleitos, e o pequeno preâmbulo à coluna que Bandeira publicaria mensalmente de maio de 1951 até o mesmo mês do ano seguinte (com breves interrupções) parece demonstrar isso:

Publicamos neste número as memórias literárias de Manuel Bandeira, sob o sugestivo título de “Itinerário de Pasárgada”. Não é necessário encarecer ao leitor a importância ao mesmo tempo artística e humana desse depoimento através do qual

<sup>595</sup> IVO, Lêdo. Instantâneo. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 8. jul. 1949.

<sup>596</sup> REGO, José Lins do. O problema econômico do escritor brasileiro. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 3, dez. 1949.

<sup>597</sup> Panorama literário de 1949. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 1-1. jan. 1950

<sup>598</sup> SCHMIDT, Anita. O mais santo amor: poetas e romancistas falam sobre suas mães. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 13. abr. 1950.

<sup>599</sup> “Jornal de Letras” lança dois grandes prêmios literários para 1950. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 6. jan. 1950

<sup>600</sup> 1900-1950: meio século de literatura e arte no Brasil. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 1. jan. 1951

<sup>601</sup> OLINTO, Antônio; WIZNITER, Louis. “Foi Manuel Bandeira quem me iniciou na poesia”: Paul Éluard rompe um silêncio de dois anos. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 1, fev. 1951

um dos nossos maiores poetas e prosadores transmite-nos o exemplo de uma vida que sempre foi eminentemente lírica. Como o título indica, não há apenas aqui a história de uma vida, em termos comuns, mas a história da vida de um poeta – que respira e transpira poesia por todos os poros.

“Itinerário de Pasárgada” constitui o mais recente trabalho de Manuel Bandeira, e sua publicação no JORNAL DE LETRAS é uma honra para nós<sup>602</sup>.

Já nas primeiras linhas desta nota preliminar, surge uma pergunta: por que o título *Itinerário de Pasárgada*, afinal, seria “sugestivo”? A resposta logo aparece, mas não antes sem reforçar a importância de Manuel Bandeira para a “nossa literatura”, algo que, a princípio, não seria necessário: o poeta já estaria dentro do cânone. Assim, o título indicaria a trajetória não apenas da vida de um indivíduo, mas de um autor consagrado e de sua obra, de tal forma que o espaço de Pasárgada já se encontraria indissociável de seu criador e de sua poética, agora mais celebrados do que nunca. Não parece ser sem motivo que o *Jornal de Letras* recebe o texto de Bandeira como uma “honraria”.

Diante do exposto, cabe perguntar: qual é o lugar e a função do *Itinerário de Pasárgada* no conjunto da obra de Bandeira? A pergunta, feita antes por Philippe Lejeune em torno das autobiografias de André Gide e Michel Leiris<sup>603</sup>, pode ser refeita aqui com um novo propósito. Acerca da obra destes dois escritores, Lejeune afirma que “não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro”, uma vez que “o que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser mais reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’”<sup>604</sup>. Desta forma, refazemos aqui a pergunta de Lejeune para o contexto bandeiriano, no intuito de se compreender como as relações entre o *Itinerário* e a obra de Bandeira – sobretudo a poesia – estabelecem um “espaço autobiográfico” (termo de Lejeune) do qual Pasárgada passa a ser a imagem-síntese e o símbolo maior, mesmo que seu nome acabe por aparecer poucas vezes no curso do relato.

Estar dentro do cânone não quer dizer, porém, que Bandeira estivesse seguro ou satisfeito com esta iniciativa de escrever suas memórias: “Não espere muito do meu *Itinerário de Pasárgada*”, confessa o autor em carta a Alphonsus de Guimaraens Filho, datada de 2 de agosto de 1950, onde não nega as dificuldades envolvidas na escrita de suas memórias:

Comecei a escrevê-lo muito instado por Fernando Sabino, tão simpático. Acho extremamente difícil escrever memórias, porque, é engraçado, já me referi a isso numa crônica, tudo o que passou se apresenta aos meus olhos como que no mesmo

<sup>602</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*: I. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 8-9. maio 1951.

<sup>603</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p.8

<sup>604</sup> LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 51

plano, sem nenhuma perspectiva. E confundo as épocas, já não me lembro quando li pela primeira vez este ou aquele poeta, um Verlaine ou um Rimbaud, por exemplo.<sup>605</sup>

O início da carta é consoante com as circunstâncias explicitadas pelo autor ainda nos momentos iniciais do *Itinerário*: escrito a pedidos (aparentemente insistentes) de Fernando Sabino, mas também de Paulo Mendes Campos, a ideia inicial era que esta fosse uma coluna periódica de suas memórias – possivelmente feita à maneira de crônicas, como apontou Eduardo Coelho<sup>606</sup> – para uma revista que encerrou suas atividades antes mesmo do início das publicações. Os textos originais, porém, teriam sido confiados a João Condé, um dos diretores do *Jornal de Letras* e amigo pessoal de Manuel Bandeira. Vale ressaltar também que a narrativa originalmente episódica e serial do *Itinerário*, segundo o mesmo crítico, mal poderia ser percebida em sua primeira edição impressa, de 1954, “em função da sua unidade interna, do perfeito encadeamento que há entre os registros das experiências biográficas e literárias”<sup>607</sup>, embora possam ser notadas algumas modificações e retificações na passagem do periódico ao livro, como veremos em breve<sup>608</sup>. Porém, há mais para se ver na leitura deste excerto. Aqui, Bandeira notadamente se coloca diante do trabalho primeiro de toda autobiografia, ou seja, o de dar forma e sequência àquilo que, a princípio, se encontra informe e “no mesmo plano”, ordenar aquilo que é do tempo do mundo no tempo da narrativa<sup>609</sup>.

Porém, como selecionar o que deve ser dito, que eventos narrar? A solução encontrada por Bandeira para esta tarefa parece estar indicada ainda no final deste excerto: realizar uma autobiografia *literária*, falar das leituras, eventos e influências que marcaram seu percurso pela poesia e fazer de sua trajetória, enfim, a garantia da unidade de sua obra. Ao seguir por este caminho, como colocou Davi Arrigucci Júnior, Bandeira se insere em uma longa tradição da literatura ocidental que remonta à *Vita Nuova* de Dante ao mesclar confissão e inspiração poética<sup>610</sup> e que, segundo Lejeune, parece encontrar ecos em autores modernos como Alphonse de Lamartine, Edgar Allan Poe, Paul Valéry e Francis Ponge na insistência em levar o leitor aos bastidores de seu trabalho: trata-se de algo que pode ser inferido pelo diálogo estabelecido por Bandeira ainda no início do *Itinerário* com os *Fragments de memoires d’un*

<sup>605</sup> BANDEIRA, Manuel; GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho [de] Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 115

<sup>606</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 20.

<sup>607</sup> *Ibid.*.

<sup>608</sup> Por motivos de conveniência, serão feitas referências à edição de 1954 sempre que o texto for idêntico em cotejo com a publicação original do *Jornal de Letras*. Quando não for o caso, remeteremos às publicações originais de 1951.

<sup>609</sup> Sobre a relação entre memória e narrativa, ver: ARFUCH, Leonor. *O Espaço Autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.111-113

<sup>610</sup> LEJEUNE, *op. cit.*, 2014, p. 115

*poème* [Fragmentos de memórias de um poema] de Valéry (obra em que o poeta francês discorre sobre a gênese de alguns de seus poemas) para mostrar sua diferença em relação aos procedimentos criativos deste escritor:

Em “Mémoires d’un poème” (*Variété V*) confiou-nos o grande poeta [Valéry] que a primeira condição que ele impunha no trabalho de criação poética era “*le plus de conscience possible*”<sup>611</sup>; todo o seu desejo era “*essayer de retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisables que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental*”<sup>612</sup> [...] Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, em uma espécie de transe ou alucinação, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias<sup>613</sup>

Como esta citação de Bandeira deixa entrever, não se trata aqui de oferecer “receitas” para a composição dos poemas, mas, para usar os termos de Lejeune, de mostrar que “[...] a poesia é uma fabricação, que o trabalho do poeta tem uma história e que tudo isso pode ser contado, mesmo se isso não esgota, e muito menos substitui o sentido do que foi criado”<sup>614</sup>, de discutir os recursos poéticos empregados, os processos criativos e as questões com as quais se defrontaram ao longo de suas obras. E embora Bandeira não tenha realizado nenhum prefácio ou nota explicativa dos propósitos deste relato, é neste sentido que o autor propõe o “contrato de leitura” (termo de Lejeune) que visa firmar com o seu público já nas linhas que abrem o *Itinerário*:

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema “Infância”: uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no Rio [...], o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Pálace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências [...] é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo de inesgotável emoção. A certa altura vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências de primeira infância era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta<sup>615</sup>.

Que elementos do *Itinerário* permitem afirmar que este texto é um relato “autobiográfico”, ou ainda, que quem fala por estas linhas é de fato “Manuel Bandeira”? Em

<sup>611</sup> Tradução nossa: “o máximo de consciência possível”.

<sup>612</sup> Tradução nossa: “tentar recobrar com vontade consciente alguns resultados análogos aos resultados interessantes ou utilizáveis que nos deixa (entre cem mil lampejos quaisquer) o acaso mental”.

<sup>613</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 23-24

<sup>614</sup> LEJEUNE, *op. cit.*, 2014, p. 115

<sup>615</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 9

seu ensaio “O pacto autobiográfico”, Lejeune<sup>616</sup> aponta que a autobiografia é um gênero “contratual”, ou seja, que ela é construída através de um “pacto” específico realizado entre o autor e o leitor ao longo do texto, e até mesmo com elementos exteriores a ele. Seguindo o caminho de análise aberto por Lejeune, atentemos então para os recursos internos e externos à narrativa bandeiriana empregados de modo a estabelecer este “pacto autobiográfico”, começando por aqueles “exteriores” ao corpo do relato: para além do preâmbulo que o *Jornal de Letras* faria para o lançamento do *Itinerário de Pasárgada*, outros elementos estão presentes no texto do jornal que reforçam esta ligação: os primeiros, evidentemente, são o nome do autor e o título da obra – referente, como vimos, a um dos poemas “mais famosos” do poeta até então –, presentes em todos os fascículos do periódico e nos elementos pré-textuais do futuro livro (a capa, a folha de rosto, dentre outros). Porém, há que se notar que todas as partes do *Itinerário* publicadas no *Jornal de Letras*<sup>617</sup> eram acompanhadas de uma fotografia, desenho ou caricatura de Bandeira situada em meio às colunas de texto, ligando o relato do autor de uma forma que foi apenas parcialmente preservada na primeira edição da obra, em que as fotografias selecionadas (o restante não chegou a estar presente no livro) não possuem o mesmo efeito de “simultaneidade” do artigo de jornal.

Tais elementos, contudo, não são capazes de sustentar este pacto isoladamente. É preciso que mecanismos inerentes à própria narrativa do *Itinerário* façam este trabalho junto ao leitor, pois se a condição primordial de uma autobiografia, ainda de acordo com Lejeune<sup>618</sup>, é a identidade entre autor, narrador e personagem, ela já se encontra realizada de forma plena neste parágrafo de apresentação. A este respeito, é digno de nota que “Infância”, poema ao qual Manuel Bandeira se refere no início do texto, não parece ter sido escolhido apenas pelas lembranças infantis nele presentes: afinal, este era o poema que encerrava a mais recente edição de suas *Poesias Completas*, publicadas neste mesmo ano de 1951<sup>619</sup>. Assim, ao fazer referência a sua infância por meio das memórias fixadas em seu último poema publicado (pelo menos, em livro), Bandeira constrói a identidade que visa realizar no relato: a obra é o principal fator que permite ao poeta afirmar sua identidade no seio da própria narrativa e construir, desta maneira, o seu próprio “pacto autobiográfico” – ela garante, enfim, que o nome do autor que aparece no cabeçalho do artigo coincida com o narrador, que se refere a si mesmo na primeira pessoa.

---

<sup>616</sup> LEJEUNE, *op. cit.*, 2014.

<sup>617</sup> Ver: BANDEIRA, *op. cit.*, 1951, p. 8-9

<sup>618</sup> LEJEUNE, *op. cit.*, 2014, p. 18

<sup>619</sup> Ver: BANDEIRA, Manuel. *Poesias completas*: 5ª edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951, p. 215.

Porém, não é apenas como garantia deste “pacto” que o poema é colocado em evidência, e não se demora a perceber que esta narrativa, embora não se encaixe de maneira exata nos moldes de uma biografia clássica, obedece a alguns pressupostos particulares a este gênero, tal qual o “nascimento” e a “formação” do herói<sup>620</sup>. Isto pode ser inferido com base em uma breve análise das memórias da infância do *Itinerário*, onde encontramos um traço frequente no gênero autobiográfico, identificado por Philippe Lejeune em seu estudo sobre as *Confissões* de Rousseau<sup>621</sup>: aqui, o “herói” da autobiografia (no caso, o poeta) teria seu horizonte na vida definido em forma de promessa, fazendo desta parte uma espécie de “microcosmo” de sua obra e de sua trajetória futura e abrindo caminho para o restante da obra. A este respeito, o parágrafo de abertura do *Itinerário* é exemplar: ao tratar das primeiras memórias conscientes, presentes em “Infância”, Bandeira não tarda a afirmar que é na junção entre a emoção que estas lembranças carregam para si junto à emoção motivada pelo fazer poético que diz descobrir o “segredo” de todo o seu caminho pela poesia – aqui, o poeta já existe desde a infância enquanto promessa.

Pois, durante seu relato sobre os anos do Recife, Bandeira discorrerá largamente sobre seu encontro com a poesia, demorando-se sobre os primeiros versos ouvidos (a poesia oral, as “histórias da carochinha”, os “bailados líricos” do pai, o *Jornal do Recife*); os lugares (a Rua da União, a casa do avô), livros (*Viagem à roda do mundo de uma casquinha de noz*, *Cuore*), personagens (o avô, Rosa, Tomásia, Totônio Rodrigues) e tantos outros fragmentos de memória que viria a transformar em matéria para poemas posteriores, de modo que sua vida só interessa enquanto experiência que permite a criação poética. Neste sentido, Eduardo Coelho tem razão ao afirmar que “biografar-se significa, para Manuel Bandeira, registrar os acontecimentos ligados à criação de sua obra, num gesto de quem busca fugir da auto-referência típica desse discurso”<sup>622</sup>, mas é igualmente importante lembrar que Bandeira encontra, na sua própria vida, o elo que dá unidade a sua obra e ao seu relato, dando seguimento a uma prática que já parecia exercer há pelo menos dez anos em entrevistas e mesmo em anotações a seus livros de poemas, como faz o mesmo crítico em um momento posterior de seu trabalho<sup>623</sup>. Assim, ainda é nas memórias da infância recifense que Bandeira faz uma das poucas menções diretas ao espaço de Pasárgada, encontradas ao longo do livro:

Procuo me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que

<sup>620</sup> A este respeito, ver: LEJEUNE, Philippe. “Le Livre I des confessions”. In: \_\_\_\_\_. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. p. 87-164

<sup>621</sup> Ibid., p. 87-88

<sup>622</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 29.

<sup>623</sup> Ibid., p. 122.

me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplício olha pro ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*. Sobretudo este último teve influência muito forte em mim; por ele adquiri a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade do cotidiano, e a página do macaco tirando cocos despertou o meu primeiro desejo de evasão. *No fundo, já era Pasárgada que se renunciava.*<sup>624</sup>

Tal como o futuro poeta, Pasárgada já existe enquanto promessa a se realizar na obra que está por vir: os livros de imagens são transformados nos primeiros augúrios desta “realidade mais bela” a que chegaria mais tarde na vida. Nestes quatro anos do Recife, portanto, Bandeira concentra o âmago da poesia que viria a descobrir mais tarde, em uma operação que se deve tanto pelo significado que estas memórias adotariam posteriormente em sua vida, na qual a aproximação da infância seria transformada em procedimento poético (uma marca registrada de sua poesia), como a uma injunção narrativa do gênero autobiográfico clássico, que reúne nos primeiros anos de vida todo o “microcosmo” da trajetória do “herói”.

Quanto a segunda e última menção específica a Pasárgada, tivemos oportunidade de conhecê-la em nosso item anterior. Porém, apesar da repetição, sua novidade aqui se dá tanto pelo conteúdo acrescentado ao final, ausente das demais entrevistas, como pelo sentido que este “mito” passa a adotar dentro do *Itinerário*, ao ressurgir alocado em um momento específico da narrativa. Para compreender esta mudança, retracemos – mesmo que brevemente – o percurso estabelecido pelo autor entre o primeiro e o sétimo fascículo publicado no *Jornal de Letras* (ou seja, do primeiro ao décimo quarto capítulo do livro), que abarcam desde a primeira infância até a publicação de *Libertinagem*. Tomando as entrevistas anteriores de Bandeira como parâmetro de comparação, podemos apreender vários exemplos desta “reutilização”: é evidente o uso de muitos dos eventos já relatados em “Viagem a Pasárgada”, transcritos com modificações que não alteram o seu sentido global, como o primeiro contato com a poesia<sup>625</sup>; a escrita dos primeiros versos<sup>626</sup>, a não-pretensão à poesia<sup>627</sup>, o adoecimento e a publicação do primeiro livro como forma de combater a ociosidade forçada<sup>628</sup>, a recepção controversa de *Carnaval*<sup>629</sup> e a aclamação da obra entre os modernistas de São Paulo<sup>630</sup>. Além disso, muitos dos extensos comentários de Bandeira sobre sua obra parecem ter sido extraídos com alterações de “Reportagem Literária”: o livro de

<sup>624</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 11, grifo nosso.

<sup>625</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 62 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 11-12

<sup>626</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 62 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 17

<sup>627</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 65 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 53

<sup>628</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 65 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 51

<sup>629</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 66 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 55.

<sup>630</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 66 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 56

estampas e o primeiro desejo de evasão<sup>631</sup>; a explicação quanto a ausência de unidade em *Carnaval*<sup>632</sup>, as divergências na recepção de *O Ritmo Dissoluto*<sup>633</sup>; e diversos comentários acerca dos poemas de *Libertinagem*<sup>634</sup>. Ao longo destes capítulos, portanto, é perceptível que muitas passagens foram reaproveitadas de entrevistas, passando por alterações e acréscimos, sendo reorganizadas de acordo com a ordem da narrativa firmada por Bandeira e distribuídas em diferentes momentos do relato. Desta forma, a presença destes trechos “recuperados” aponta tanto para uma continuidade entre a elaboração autobiográfica realizada nas entrevistas e aquela apresentada ao longo do *Itinerário*, como indica a presença do mesmo “mito de origem” de Bandeira, inventado em grande medida durante a década de 1940 e agora expandido em meio à narrativa de sua autobiografia, onde Bandeira explora com mais vagar os recursos, experiências e aprendizagens poéticas que foi acumulando ao longo de sua trajetória.

Agora, vejamos o momento em que Bandeira volta a mencionar o espaço de Pasárgada no *Itinerário*. Ao comentar os poemas compilados em *Libertinagem*, Bandeira já havia abordado boa parte dos eventos que escolheu para compor a sua narrativa de vida: a esta altura, já haviam sido lembrados os anos de infância e adolescência, em que a poesia já se manifesta como promessa e onde o poeta acaba por concentrar boa parte de seus momentos felizes, assim como a maioria dos recursos poéticos que viria a utilizar durante a vida; além disso, também já estavam narrados os anos posteriores ao adoecimento, dos quais o poeta demonstrava não querer se lembrar a não ser das leituras e do intenso estudo da tradição literária<sup>635</sup>; no mais, neste ponto do *Itinerário*, Bandeira já havia publicado seus três primeiros livros e se mudado para o “casarão quase em ruína” na Rua do Curvelo pouco após o falecimento do pai. Todos os atos que integravam o “mito de origem” que o poeta criara para si alguns anos antes, toda a evolução de sua obra até ali já havia sido comentada em detalhe pelo poeta ao longo de sete fascículos (ou quinze capítulos, se considerarmos a divisão do livro). Assim, é neste contexto que o “mito” de Pasárgada reaparece, após a reencenação do “mito de origem” do poema: a aula de grego durante a adolescência, o encantamento com o nome e o país de delícias que ele suscitava, a imensa tristeza do poeta no quarto. Como vimos, tudo se repete, mas não da mesma forma: o mito retorna agora com uma adição, a qual pedimos licença para citar mais uma vez:

---

<sup>631</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 84 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 11

<sup>632</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 85 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 54

<sup>633</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 88 e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 70

<sup>634</sup> Ver: SENNA, *op. cit.*, 1980, p. 88 *et seq.* e BANDEIRA *op. cit.*, 1954, p. 87 *et. seq.*

<sup>635</sup> Ver: BANDEIRA, 1954, p. 23

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência, – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí, e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada.<sup>636</sup>

Neste trecho, presente somente na versão do mito reiterada no *Itinerário*, Pasárgada acaba por resumir todo este “espaço autobiográfico” criado ao longo deste relato: aqui, esta imagem se mostra como “itinerário” tanto da trajetória de vida do poeta como daquilo que o levou à sua obra, abarcando tanto a “vida que poderia ter sido e não foi” como aquela que Bandeira procurou contar ao longo de toda esta narrativa, justificando-se assim como o título desta autobiografia – afinal, ela já não era mais a Pasárgada de Ciro, e sim a do poeta que então contava sua história. Desta maneira, embora o “mito de origem” do poema já existisse, ele parece ganhar um novo significado ante a estrutura do relato, ao longo do qual o “mito de origem” do poema é alargado a ponto de se tornar o próprio “mito de origem” do poeta Manuel Bandeira.

No entanto, resta ainda uma pergunta: como Bandeira conclui a ligação entre “vida” e “obra” que estabelece ao longo de toda a narrativa do *Itinerário*? Após dois meses de atraso na publicação dos fascículos do *Jornal de Letras*, chegariam as partes restantes da autobiografia, onde o poeta vai retratar sua vida após deixar o Morro do Curvelo. Durante toda esta parte do *Itinerário*, é possível perceber o processo de “consagração” de Manuel Bandeira em meio às letras brasileiras: além de abordar a publicação dos livros mais recentes de poemas e de crônicas realizados a partir dos anos 1930, o poeta trata, também, das homenagens e estudos críticos que passaria a receber; de sua eleição para a casa dos imortais de Machado de Assis; das reedições frequentes que ganharia sua obra presente e anterior; e, finalmente, dos primeiros rendimentos que o poeta passaria a ter com seus poemas, algo que nunca havia acontecido até então. No fascículo final do *Itinerário*, correspondente aos três últimos capítulos do livro, Bandeira comenta suas últimas edições de *Poesias Completas*, a esgotarem-se cada vez mais rápido. Mas o poeta já estava cansado de tanto lembrar e se recusa a glosar seus poemas mais recentes (abrindo uma exceção apenas para o “O Lutador”), em uma observação que parece confirmar a relação entre entrevistas e autobiografia que estabelecemos até aqui: “não farei observações sobre os poemas de *Belo Belo*: estas memórias

<sup>636</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 93-94.

já me vão cansando, e por isso a quem interessar a conhecer as circunstâncias ou motivos ligados a certos poemas remeto à entrevista que dei a Paulo Mendes Campos [...]”<sup>637</sup>. A entrevista, como se pode imaginar, é a “Reportagem Literária” que aqui abordamos, publicada no número 13 da revista portoalegrense *Província de São Pedro* em 1948.

Enfim, Bandeira procede ao fechamento do *Itinerário*, fazendo um breve balanço de sua vida e de sua obra. “Olhemos agora para trás”, diz o poeta em um dos últimos parágrafos, convidando o leitor a rever todo o percurso traçado até agora, elegendo a morte como tema: no início da vida, a certeza de morrer nos primeiros anos da doença, a oscilação da saúde nos anos posteriores, o diagnóstico inconcluso feito pelo Dr. Bodmer em Clavadel, *A Cinza das Horas* e o medo de viver uma vida em vão. Ao longo dos anos, a reconciliação com o destino por meio da poesia, em um trecho cuja alteração não pode ser ignorada:

De fato cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna. Agora a morte pode vir, – essa morte que espero desde os dezoito anos: tenho a impressão de que ela encontrará, *como acabo de dizer no meu poema “Consoada”, “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”*<sup>638</sup>.

Se considerarmos apenas a versão em livro, talvez percamos, por conta das modificações<sup>639</sup>, parte do efeito que Bandeira pretendia ao encerrar sua autobiografia com uma menção direta a “Consoada”. No ano de 1952, este era um de seus últimos poemas a terem sido publicados, sendo compilado junto a tantos outros em *Opus 10*, livro de poemas que seria publicado neste mesmo período; assim, ao elencar um de seus poemas mais recentes até aqui, Bandeira coloca o “agora” e o “hoje” como o ponto final de sua narrativa, estabelecendo assim um elo indissolúvel entre o caminho de sua vida, marcada por um progressivo desembaraço em relação à morte, e aquele de sua obra, onde este se expressaria nos versos que acabara de (ou estaria por) publicar. Assim, o *Itinerário de Pasárgada* se encerra, de tal maneira que vida e obra se mostram inseparáveis, sendo um o roteiro do outro.

Por fim, se continuarmos a ler o *Jornal de Letras*, veremos que Bandeira finalmente parece ter conseguido o que tanto queria no poema que deu nome a sua autobiografia. Em notícia do *Jornal de Letras* de novembro de 1952, pouco após a conclusão do *Itinerário de Pasárgada*, vemos a seguinte notícia: “Manuel Bandeira ganhou um lote de terreno na

<sup>637</sup> BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 122-123

<sup>638</sup> BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada: último capítulo. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 8-9. maio 1952.

<sup>639</sup> Na edição de 1954, o trecho grifado foi escrito da seguinte forma: “Tenho impressão que ela encontrará, como em consoada está dito...”. In: BANDEIRA, *op. cit.*, 1954, p. 131

Pasárgada”<sup>640</sup>. O título faz referência a outra notícia do *Jornal de Letras*, do mês anterior, referente a uma imobiliária (“Areal Ltda.”) que teria nomeado de “Pasárgada” uma fazenda em Petrópolis que comprara recentemente, a qual logo começaria a ser loteada para venda. A reação do jornal, ao saber do ocorrido, foi imediata: “acrescentamos, então, o quanto seria justo que o poeta, tendo a popularidade do seu poema associada a este loteamento, auferisse daí alguma compensação”<sup>641</sup>, e não tardamos a saber que “o próprio Manuel Bandeira – escrevemos – já havia confiado a um amigo a esperança de que lhe fosse oferecido um dos lotes”<sup>642</sup>. Mas, é claro, “isto, embora já possua ele propriedades bem mais vastas na outra Pasárgada, a legítima, de sua invenção”<sup>643</sup>. O pedido feito pelo *Jornal de Letras* ganhou algum eco, e acabou por ser atendido: o poeta seria presenteado, segundo a imobiliária, “com um dos melhores lotes de terra de Pasárgada”<sup>644</sup>. “Pasárgada”, como disse Bandeira ao longo do *Itinerário*, já era sua. “Mas”, como diz o artigo deste mesmo jornal, “o certo é que nem só de sonho vivem os poetas [...] afinal, é bem melhor sonhar com a Pasárgada num recanto de nossa propriedade, do que num terreno alugado”<sup>645</sup>.

Agora, o poeta podia enfim ir-se embora pra “Pasárgada”, como disse tantas vezes que faria. Afinal de contas, lá era amigo do rei.

---

<sup>640</sup> Manuel Bandeira ganhou um lote de terreno em Pasárgada. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 2, nov. 1952.

<sup>641</sup> Ibid.

<sup>642</sup> Ibid.

<sup>643</sup> Ibid.

<sup>644</sup> Ibid.

<sup>645</sup> Ibid.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 29 de abril de 1956, quatro anos após o encerramento da coluna *Itinerário de Pasárgada* no *Jornal de Letras*, Bandeira escreveria uma crônica sobre os novos e inusitados usos da palavra que nomeia, agora sem sombra de dúvidas, o seu poema mais famoso: “essa palavra Pasárgada, que sempre me fascinou desde os quinze anos, quando eu estudava grego no Pedro II, está, não há dúvida, fazendo carreira”<sup>646</sup>, afirma o poeta, que não tarda a explicar como veio se deparar com ela, reiterando de forma resumida o “mito de origem” que criara para o poema: “Um dia, me saltou ela do subconsciente como fórmula de evasão. No meu caso, era evasão para a vida normal das pessoas sadias, e enumerei várias atividades que nunca havia podido exercer [...] a par de outras estapafúrdias ou fanfarronas [...]”<sup>647</sup>. Desta vez, no entanto, há uma diferença crucial. Bandeira admite que este é apenas o “seu” caso, mais um entre os diversos usos que a palavra vinha tomando nos últimos tempos: “mas a palavra já fugiu do meu controle e vai tendo as aplicações mais diversas”<sup>648</sup>, diz o poeta, que menciona os apartamentos; o lote de terra prometido, porém nunca cedido (“Jacaré recebeu o lote? Nanja eu!”), reclama o autor); um barco de competição; e até mesmo uma livraria – a “Lojinha Pasárgada” – que surgira recentemente. E parece fazê-lo com imensa alegria.

De fato, a palavra não era mais “só” de Manuel Bandeira, e talvez nunca tenha sido. Entretanto, como vimos no “itinerário” de nossa pesquisa, o espaço de Pasárgada está intimamente ligado a sua trajetória, seja pelas questões e dilemas enfrentados por Bandeira no momento da criação desta imagem, em que atualiza as formas de expressão da melancolia ao reinseri-la em seu contexto social (os dilemas do Brasil dos anos 1920) e pessoal (o declínio de sua família e de sua saúde); seja pela associação de sua trajetória poética e biográfica a esta imagem, realizada anos depois em ensaios biográficos, entrevistas dadas pelo autor e mesmo por sua própria autobiografia. Aproveitando o ensejo deixado por esta crônica de Bandeira, podemos dizer que aquilo que buscamos fazer ao longo deste trabalho foi *uma* história desta imagem, atentando para as condições históricas de seu surgimento e de suas posteriores reelaborações na obra deste poeta – compreender, enfim, as questões, os sentidos e os dilemas que ela “encarna” (termo de Georges Didi-Huberman) em diferentes momentos da vida e da obra de Bandeira, a ponto de tornar-se ela mesma uma imagem de seu autor.

---

<sup>646</sup> BANDEIRA, Manuel. “Pasárgada”. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da manhã*: edição crítica. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, 1998, p.506-507. Crônica transcrita da edição aumentada de “Flauta de Papel”, presente na coletânea “Poesia e Prosa”, de 1958.

<sup>647</sup> Ibid, p. 506

<sup>648</sup> Ibid.

Para realizar esta investigação, no primeiro capítulo deste texto, *A Casa Desfeita*, tratamos de algumas experiências prévias ao adoecimento do poeta que o teriam permitido criar esta imagem mais adiante, como o vasto conhecimento de literatura e filologia que viria a adquirir no debate com colegas e professores nos corredores do Colégio Pedro II (então rebatizado de “Ginásio Nacional”), a serem aprofundados anos mais tarde; a experiência da arquitetura, formação que seria interrompida por conta da doença, mas transformada em um procedimento criativo ao longo dos anos de estudo e experimentação poética – neste sentido, vale lembrar que o “mito de origem” criado por Bandeira para explicar a gênese do poema “Vou-me Embora pra Pasárgada” entende o espaço de Pasárgada como uma *cidade* reconstruída à maneira de uma “desforra” contra a vida de arquiteto interrompida pela tuberculose; e, enfim, o declínio da família Sousa Bandeira em meio ao fim do regime patriarcal e escravocrata que vigorava no país até o início do século XX, manifestado no “lugar-comum” [*topos*] da casa desfeita, enunciado por Joaquim Nabuco em 1900, por seu tio João Carneiro (conhecido no meio literário como “Souza Bandeira”) nos anos 1910 e, enfim, retomado por Bandeira em “Evocação do Recife” em 1925 – um mundo futuramente idealizado por Bandeira como seus anos de saúde e de aconchego familiar, o qual o poeta tentaria recuperar na criação do espaço de Pasárgada.

Já no segundo capítulo desta dissertação, abordamos a recondução de Manuel Bandeira à poesia após a descoberta da tuberculose, explorando a relação entre doença e criação poética presente nos primeiros livros de Bandeira. Procedendo desta forma, foi possível compreender que Bandeira incorpora diversos elementos relativos à tópica do imaginário romântico da tísica nos poemas de *A Cinza das Horas*, como a metáfora da “consunção” (presente, inclusive, no título do livro) e a expressão da melancolia na imagem do “poeta maldito”, que Bandeira tomaria como modelo para a figura de autor que visava construir já nos primeiros poemas do livro. Esta forma “consuntiva” de fazer poesia, contudo, começaria a ser combatida pelo poeta – ainda que sem sucesso – já nas páginas de abertura de seu segundo livro, *Carnaval*, cujos poemas iniciais denotam a presença da lógica carnavalesca do “mundo às avessas”, da ironia e de um estilo “baixo” praticamente ausente da poesia bandeiriana até então, abrindo assim os precedentes para alguns de seus poemas de *Libertinagem*.

Neste sentido, o espaço de Pasárgada haveria de surgir em meio às tentativas de renovação e atualização deste imaginário romântico acerca da doença e de outros “lugares-comuns sentimentais” que o poeta viria a realizar durante os anos 1920. Este assunto dá origem ao terceiro capítulo desta dissertação, no qual investigamos três “frentes” de

renovação das artes e da literatura brasileira que teriam grande impacto, cada uma à sua maneira, sobre a poesia de Manuel Bandeira durante a década de 20 do século XX. Primeiramente, localizamos entre o “Morro do Curvelo” e os bares da Lapa deste momento uma agitada cena boêmia na qual Bandeira, com a mediação dos amigos Ribeiro Couto e Jaime Ovalle, não apenas viria a se integrar, como também aplicaria muitos dos recursos criativos que aprenderia nas obras de poetas de vanguarda (notadamente aqueles estudados nos livros de Blaise Cendrars) para dar um novo sentido ao cotidiano, transformando-o em matéria poética da qual viria a extrair alguns dos prazeres incluídos no espaço de Pasárgada. Em um segundo momento deste capítulo, examinamos o contato que Bandeira estabeleceria com o modernismo paulista durante os anos 1920, especialmente o contato entre Bandeira e Mário de Andrade, poeta, teórico e amigo com quem compartilhou – a despeito das diferenças entre ambos – o afã de modernizar e atualizar a tradição literária, desenvolvendo neste diálogo novas formas de expressão da melancolia que podem ser encontradas no poema “Vou-me Embora Pra Pasárgada”. No terceiro tópico, por sua vez, tratamos das relações firmadas entre Manuel Bandeira e Gilberto Freyre no mesmo período, motivada pelo desaparecimento de um mundo patriarcal infantil cujos marcos e referências eram compartilhados por ambos, uma preocupação que daria origem a um procedimento criativo – a formação de uma “mitologia da infância – que seria empregado na criação das imagens que compõem o espaço de Pasárgada. À guisa de conclusão, no tópico de encerramento do capítulo, abordamos o projeto de livro que daria origem a *Libertinagem*, analisando o novo sentido dado à “vida que poderia ter sido e não foi” e sintetizando a forma com que estes procedimentos criativos levantados ao longo do capítulo dariam origem ao mundo criado pelo poeta em “Vou-me Embora Pra Pasárgada”.

Por fim, no quarto e último capítulo, procuramos refletir acerca dos caminhos pelos quais o espaço de Pasárgada seria vinculado à própria imagem de Manuel Bandeira a partir do lançamento de *Libertinagem*, em 1930. Ao longo do capítulo, analisamos algumas das primeiras associações realizadas entre Bandeira e Pasárgada em homenagens e ensaios críticos a respeito do poeta – como “De Menino Doente a Rei de Pasárgada”, assinado por Ribeiro Couto, e “Manuel Bandeira”, de Adolfo Casais Monteiro – em que a trajetória poética e biográfica seriam diretamente ligadas à imagem criada pelo poeta durante os anos 1920. Esta mesma ligação seria retomada pelo poeta em diversas entrevistas durante a década de 1940, quando o poeta acabaria por inventar um “mito de origem” para o poema o qual, de maneira curiosa, acabaria por se tornar o seu próprio “mito de origem”, a ser expandido para toda a sua trajetória ao longo das páginas do *Itinerário de Pasárgada*, livro em que faz desta imagem o resumo de seu próprio “espaço autobiográfico”, tornando-se um esboço de sua

vida e de sua obra.

No entanto, como dissemos, esta é apenas *uma* das muitas histórias que ainda podem ser contadas sobre o espaço de Pasárgada: seus usos, como Manuel Bandeira já admitia, foram muito além de sua obra, no Brasil e fora dele. Um exemplo conhecido destas reinterpretções “pasargadeanas”, por exemplo, é o caso do movimento cabo-verdiano surgido em torno da revista *Claridade* durante os anos 30 do século XX. Em uma dissertação sobre este assunto, Júlio César Machado de Paula<sup>649</sup> afirma que a imagem inventada por Bandeira teria sido retomada por poetas ligados a esta tentativa de renovação da literatura cabo-verdiana, em um novo investimento de desejo que não somente “adaptaria” a condições históricas e sociais específicas à sociedade de Cabo Verde, como também faria desta nova “Pasárgada” (que já não é mais apenas de Manuel Bandeira) um mote central à primeira fase de seu movimento. Desta forma, seria interessante pensar em uma história da “circulação” desta imagem ao largo de toda a lusofonia, apontando para as diversas recepções e reapropriações que a imagem viria a receber ao longo dos anos em outros lugares: tal como a figura do dragão descrita por Borges em seu *Livro dos Seres Imaginários*<sup>650</sup>, sucede que a imagem de Pasárgada parece ressurgir em distintas idades e latitudes, cabendo a nós indagar sobre as diferentes circunstâncias que teriam motivado cada uma destas reaparições.

No mais, não é preciso ir tão longe para perceber que o espaço de Pasárgada viria a mobilizar novas significações que vão além do sentido que Manuel Bandeira atribui a esta imagem no momento de sua criação, excedendo os dilemas e tensões enfrentados pelo autor durante os anos 1920. Sua centralidade no imaginário da literatura brasileira, entretanto, não se restringe apenas aos iates e terrenos aos quais o poema viria a dar nome, mas também às inúmeras vezes que o espaço criado em “Vou-me Embora Pra Pasárgada” ganharia novos sentidos, com outras finalidades que não aquelas imaginadas inicialmente pelo seu autor. Dentre estas Pasárgadas “renovadas”, sobre as quais Bandeira parecia já não ter nenhum controle, tomemos como exemplo um artigo de Rachel de Queiroz intitulado “Vamos Embora Pra Pasárgada”, que pode ser encontrado entre os muitos recortes de jornais que Bandeira guardaria ao longo da vida<sup>651</sup>. Embora sua data e periódico de publicação sejam desconhecidos, o artigo pode ser situado entre os anos de 1940 e 1945 mediante a análise de

<sup>649</sup> PAULA, Julio Cesar Machado de. *Manuel Bandeira e a claridade: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-21082007-150507/>. Acesso em: 08 ago. 2016.

<sup>650</sup> BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9

<sup>651</sup> MB 400.

alguns indícios encontrados ao longo do artigo: em primeiro lugar, a forma com que Rachel de Queiroz se refere a Manuel Bandeira, “um grande poeta” o qual, “como acontece a várias pessoas ilustres e não ilustres desta terra, pertence [...] à Academia Brasileira de Letras”<sup>652</sup>, permite afirmar que este artigo foi escrito a partir de 1940, ano em que Manuel Bandeira se torna um dos imortais da casa de Machado de Assis. Mais adiante no texto, porém, as referências feitas pela autora apontam que sua publicação se deu durante os anos do Estado Novo; aliás, é justamente contra as medidas deste regime, como o envio da Força Expedicionária Brasileira para a Itália, a instauração do artigo 177 (que permite a demissão ou a aposentadoria compulsória de funcionários públicos contrários ao regime) e a massiva propaganda em torno de seu líder que Rachel de Queiroz reinventa Pasárgada, agora atribuindo a este espaço de prazeres um tom claramente político, servindo de antítese às medidas da ditadura varguista:

“Em Pasargada tem tudo, é outra civilização”. Como deixam que os poetas nos ensinem que existe outro mundo muitíssimo melhor que este em que viemos chiqueirados, senhores da ditadura? Porque não mataram, não amordaçaram os poetas, como fizeram com os jornalistas e os tribunos? Poesia também infiltra muito perigo. Por culpa desse poeta pusemo-nos a pensar que em Pasárgada, no meio de tanta vantagem, decerto tem também eleições. Em Pasárgada ninguém vai preso como aqui, à toa, à toa. Em Pasárgada não tem, não pode ter o artigo 177. Em Pásargada a gente vive solta, livre, empregada, lírica, como crianças felizes<sup>653</sup>.

Assim, tomando de empréstimo novamente a distinção entre “sentido” e “significação” estabelecida por Antoine Compagnon<sup>654</sup>, no artigo de Raquel de Queiroz, Pasárgada não retorna desligada do sentido estabelecido por seu criador: “Fala o poema numa terra de sonho, onde todas as felicitações são possíveis, onde todos os recalques são abolidos, onde todas as aspirações cortadas são satisfeitas”, afirma a autora, que logo complementa pouco mais adiante: “Ninguém sabe de onde saiu o nome de Pasárgada. Para a maioria é pura imaginação literária. Mas há alguém que diz – e creio que esse alguém é bem informado – que o poeta encontrou o nome de Pasárgada, assim mesmo, tal como está, num dos seus temas de grego, em estudante”. A tentativa de evasão, a aula de grego durante os tempos de colegial – aí estão alguns dos elementos que integram o “mito de origem” do poema, construído pelo próprio autor (e por alguns outros) durante esta mesma década de 1940; agora, entretanto, esta imagem já o transcendia, sendo dotada de uma nova significação anti-estadonovista:

---

<sup>652</sup> Ibid, s/p.

<sup>653</sup> Ibid., s/p.

<sup>654</sup> Acerca da diferença entre “sentido” e “significação em Antoine Compagnon”, já estabelecidas em notas de rodapé do item 3.2 desta dissertação, ver: COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

Pasárgada com eleições, Pasárgada sem demissões ordenadas pelo governo, sem prisões arbitrárias, Pasárgada com a qual Bandeira definitivamente não havia sonhado quando da criação do poema, mas que dele deriva e passa a existir independentemente da vontade de seu criador – isto tudo muito embora Bandeira também se manifestasse contrário ao Estado Novo, o que talvez explique a conservação deste artigo em seus recortes.

Outros exemplos deste uso do espaço de Pasárgada como metáfora política podem ser encontrados ainda neste ano de 2016. Exemplo disso é a crônica “Pasárgada não há mais”, de Zuenir Ventura, veiculada pelo jornal *O Globo* em 16 de janeiro, na qual o autor reflete sobre o fim das utopias no mundo contemporâneo. Tal como Rachel de Queiroz fez sete décadas antes, Ventura começa seu artigo parafraseando o “mito de origem” pasargadeano, falando do sentido que o poeta teria atribuído a este espaço no momento de sua criação: “Quando as coisas apertam por aqui, há sempre um leitor de Manuel Bandeira para recitar ‘Vou-me embora pra Pasárgada’, aquele lugar mítico, paradisíaco, onde o poeta, infeliz, sonhava em se refugiar [...]”<sup>655</sup>. Prosseguindo em seu texto, logo vemos que a menção ao poeta tem um tom de homenagem: Manuel Bandeira havia sido seu professor de Letras Neolatinas na antiga Universidade do Brasil durante os anos 1950. Relembrando seus tempos de estudante, Ventura reconta de uma oportunidade em que o poeta convidou seus alunos para uma tarde de conversas em seu apartamento, na qual chegaria a tratar do processo de composição de seu poema, em uma linguagem muito próxima àquela que vimos Bandeira empregar em entrevistas e mesmo em sua autobiografia:

Uma tarde, ele convidou um pequeno grupo de alunos para ir até o seu apartamento em frente à faculdade, na Avenida Presidente Antônio Carlos, próximo ao Aeroporto Santos Dumont, uma zona que então, lá pelos anos 50, era parcialmente residencial. A conversa foi inesquecível. Ele falou de tudo durante umas duas horas, inclusive que esse foi o poema que mais tempo lhe tomou para compor. Ou melhor, para não compor: “Não construí o poema; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância”, contou-nos o que escreveu depois. Bandeira tinha 15 anos quando durante uma aula ouviu ou leu pela primeira vez a palavra mágica: Pasárgada. Vinte anos depois, em meio a uma crise de desânimo, surgiu-lhe na cabeça o verso “Vou-me embora pra Pasárgada”. Ele pegou lápis e papel, preparou-se, mas a inspiração não veio. A obra-prima só viria a acontecer, de um estalo, cinco anos depois<sup>656</sup>.

No restante da crônica, porém, as lembranças contrastam com um presente onde não há mais lugar ideal (ou “ameno”) para onde se pode fugir nos momentos de tristeza ou

<sup>655</sup> VENTURA, Zuenir. Pasárgada não há mais. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 jan. 2016. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/opiniao/pasargada-nao-ha-mais-18485503>. Acesso em: 06 ago. 2016.

<sup>656</sup> Ibid.

necessidade:

Como não havia Google, demorei muito para descobrir que Pasárgada era uma cidadezinha nas montanhas do sul da Pérsia, fundada pelo rei Ciro. E que a Pérsia ficava onde é hoje o Irã, um país que preocupa o Ocidente. Agora mesmo, aumentaram perigosamente suas tensões com a Arábia Saudita. Por isso, quando vi na internet um brasileiro desiludido achando que a solução era ir embora pra Pasárgada, idealizando tudo o que o poema promete, tive vontade de lhe dizer que aquela não é mais a melhor região para se andar de bicicleta. Ele poderia alegar, com razão, que na Cidade Maravilhosa também é perigoso. A triste realidade é que não há mais Pasárgada no mundo de hoje<sup>657</sup>.

Fim de Pasárgada? Pelo que nos parece, estamos diante justamente do oposto: tanto este espaço quanto seu “mito de origem” são repetidos e reelaborados nas mais diferentes circunstâncias. E não é isto o que dá vida e força às imagens? Seu poder de ressurgir em diferentes lugares e circunstâncias, os novos desejos que nela são investidos, que a fazem sobreviver à voragem do tempo? Desta forma, Pasárgada parece estar muito viva em nosso imaginário literário, sendo manipulada ao sabor do tempo e dos eventos, ganhando novos sentidos cada vez que volta à tona: do artigo de Rachel de Queiroz à crônica de Zuenir Ventura, há muitas outras aparições de Pasárgada ainda por investigar. Mas esta é uma outra história. A nossa, terminamos por aqui.

---

<sup>657</sup> Ibid.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Fontes

#### 1.1 Obras de Manuel Bandeira

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas*. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio, 1917.

\_\_\_\_\_. *Carnaval*. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Comércio, 1919.

\_\_\_\_\_. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia da Revista de Língua Portuguesa, 1924.

\_\_\_\_\_. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

\_\_\_\_\_. *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

\_\_\_\_\_. “Discurso de posse do Sr. Manuel Bandeira”. In: VILLAÇA, Alcides. *Discursos de posse*: tomo 3, 1936-1950. Rio de Janeiro: ABL, 2007, p. 601-626. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Tomo%20III%20-%201936%20a%201950.pdf> Acesso em: 23 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. 5ª edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

\_\_\_\_\_. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954.

\_\_\_\_\_. *Flauta de Papel*. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

\_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. 2 vol. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *A Cinza das Horas, Carnaval e O Ritmo dissoluto*. Edição crítica com organização e notas de Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

\_\_\_\_\_. *Libertinagem – Estrela da Manhã*: edição crítica. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crônicas da Província do Brasil*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Crônicas Inéditas I: 1920-1931*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de

Andrade. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

### 1.2 Obras e artigos sobre Manuel Bandeira

ALMEIDA, Afonso Lopes de. “A cinza das horas”. apud. FRANCISCO-COELHO, Joaquim. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 24

ANDRADE, Mario de. “Manuel Bandeira”. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987, p. 75 [Texto publicado na *Revista do Brasil* em 1924]

\_\_\_\_\_. “A poesia em 1930”. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972 [Texto publicado na *Revista Nova* em 1931]

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de (et. al.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936.

COUTO, Ribeiro. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Organização e notas de Elvia Bezerra. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

RIBEIRO, João. A Cinza das Horas. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 185-188.

\_\_\_\_\_. Carnaval. In: *O imparcial*, 15 dez 1919, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>.  
Data de acesso: 10 abr. 2016

### 1.3 Correspondências

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Introdução, organização e notas de Marcos Antônio de Moraes. 2 ed. São Paulo: EdUSP/IEB, 2001.

BANDEIRA, Manuel; COUTO, Ribeiro. *Pouso Alto: correspondência dos anos 20*. Introdução, organização e notas de José Almino de Alencar. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d. [No prelo].

BANDEIRA, Manuel; GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho [de] Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, USP – São Paulo, 5 de março de 2008, 519 p. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10072008-110515/> Acesso em: 29 jan. 2015

#### 1.4 Entrevistas, reportagens e crônicas

BANDEIRA, Manuel. “Confidências a Edmundo Lys”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p.41-44 [Entrevista cedida em 1946]

BANDEIRA, Manuel. “A poesia de Blaise Cendrars e os poetas Brasileiros (1957)” In: EULÁLIO, Alexandre (org). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, crônica, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferência, correspondência, traduções. 2 ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2001, p. 460

\_\_\_\_\_. Itinerário de Pasárgada. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, maio 1951-maio 1952 [coluna mensal]

“Jornal de Letras” lança dois grandes prêmios literários para 1950. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 6. jan. 1950

Manuel Bandeira ganhou um lote de terreno em Pasárgada. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 2, nov. 1952.

IVO, Lêdo. Instantâneo. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 8. jul. 1949.

REGO, José Lins do. O problema econômico do escritor brasileiro. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 3, dez. 1949.

CAMPOS, Paulo Mendes. Reportagem Literária. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 82-100 [Entrevista publicada em 1948]

SCHMIDT, Anita. O mais santo amor: poetas e romancistas falam sobre suas mães. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 13. abr. 1950.

OLINTO, Antônio; WIZNITER, Louis. “Foi Manuel Bandeira quem me iniciou na poesia”: Paul Éluard rompe um silêncio de dois anos. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 1, fev. 1951

SENNA, Homero. “Viagem a Pasárgada”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 60-75 [Entrevista publicada em 1944].

VENTURA, Zuenir. *Pasárgada não há mais*. O Globo. Rio de Janeiro, 18 jan. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniaopasargada-nao-ha-mais-18485503>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

#### 1.5 Obras gerais

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972

A POLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Edição e comentários de Garnet Rees. Cambridge: The Athlone Press, 1975 [edição inglesa comentada; poemas em francês]

\_\_\_\_\_. *L'Antitradition Futuriste*: manifeste-synthèse. 1913. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p.image.f2.langFR#> Data de acesso: 08/04/2016.

BANDEIRA, Sousa. *Páginas literárias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

\_\_\_\_\_. *Evocações e outros escritos*. Rio de Janeiro: Castilho, 1920.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. São Paulo: Hedra, 2011

CENDRARS, Blaise. *Du Monde Entier*. 2ª edição. Paris: Gallimard, 1919. Disponível em: <https://archive.org/details/dumondeentier00cend> Acesso em: 21 mai. 2016

COUTO, Ribeiro. *A Cidade do Vício e da Graça*: vagabundagem pelo rio noturno. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino*. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/>. Data de acesso: 17 jan. 2016.

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: T. Carlos & Irmão, 1899, v. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/novodiccionriod00figuogoo>. Acesso em: 17 jan. 2016.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tempo de aprendiz*. 2 vols. São Paulo: IBRASA, 1979.

\_\_\_\_\_. *Tempo morto e outros tempos*: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

FREYRE, Gilberto (org). *Livro do Nordeste (1825-1925)*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1970 (edição fac-similar do original de 1925).

HIPÓCRATES. "First constitution". In: \_\_\_\_\_. *De moribus popularibus*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0248%3Atext%3DEpid.%3Abook%3D1%3Achapter%3D1>. Acesso em: 28 fev. 2016

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br>. Acesso em: 28 jun. 2014.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/diccionario/>. Data de acesso: 17 jan. 2016.

SILVA, Antônio de Moraes de. *Diccionario da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/diccionario/>. Data de acesso: 17 jan. 2016.

SARMENTO, José Joaquim Moraes; BANDEIRA, Antônio Herculano. *Reforma eleitoral: eleição directa*. Recife: Typographia Universal, 1862. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/220530>. Data de acesso: 01/05/2015.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Comment on construit une maison*. Paris : J. Hetzel, 1887. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104819h> Acesso em: 04 nov. 2015.

## 1.6 Arquivo Manuel Bandeira e outros

MB 136 [Carta de Manuel Carneiro de Sousa Bandeira a Costa Ribeiro (avô de MB). Recife, 12 ago. 1881. 2 fls. Pedido de Santinha em Casamento]

MB 343 [Pública-forma da certidão de batismo de MB. Rio de Janeiro, 11 nov., 1925, 2 fls]

MB 356 [Estudos (2) sobre a genealogia da família de MB. S.I., s.d., 58 fls]

MB 400 [Recortes. Assuntos diversos (213). Vários periódicos. De 4 jan. 1931 a 11 jul. 1954]

Alvará de Funcionamento da Companhia Promotora de Indústrias e Melhoramentos. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=49463&norma=65246>  
Acesso em: 05 jan. 2016

Antônio José da Costa Ribeiro. *Jornal do Recife*. Recife, p. 4. 24 out. 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br/> Acesso em: 10 jan. 2016.

Partitura de “Carnaval”, de Robert Schumann. Disponível em: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772-Schumann\\_Robert\\_Werke\\_Breitkopf\\_Gregg\\_Serie\\_7\\_Band\\_2\\_RS\\_47\\_Op\\_9\\_scan.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772-Schumann_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_2_RS_47_Op_9_scan.pdf) Data de acesso: 06 mar. 2016.

## 2. Bibliografia geral

### 2.1 Artigos e capítulos de livros

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. As Sombras do Tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo. In: ERTZOGUE, M. H; PARENTE, T. G. (orgs.) *História e sensibilidades*. Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 117-142

\_\_\_\_\_. Escrita como remédio: erudição, doença e masculinidade no Nordeste do começo do século XX. In: \_\_\_\_\_. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008, p. 482-493.

\_\_\_\_\_. Esboços do Social: Trabalho, Estado e Modernização no Brasil do início do século XX. *Revista Porto*, Natal, n. 01, 2011, p. 53-69.

ANHEIM, Étienne; LILTI, Antoine. Savoirs de la littérature. *Annales: histoire, sciences sociales*, Paris, n. 2, 2010, p. 253-260

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-27.

ASSMAN, Aleida. “Canon and Archive”. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Orgs.). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlim: Walter de Gruyter, 2011, p. 97-108

BARROS, Roque S. M.. 'A questão religiosa'. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1985 tomo II, vol. 4, pp. 338-65.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: \_\_\_\_\_. *Razões Práticas: por uma teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996, p. 74-82

CANDIDO, Antônio. “Carrossel”. In: \_\_\_\_\_. *Na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1985, p. 69-80.

CHEQUER, Graziela. O Carnaval de Bandeira e a Commedia Dell’Arte. *Revista SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 25, jan/jun. 2013, p. 33-48. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

FINNAZI-AGRÒ, Ettore. “O poeta inoperante: uma leitura de Manuel Bandeira”. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã*. Organização e notas de Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, p. 236-286.

EVANS, Mark. The Myth of Pierrot. In: CHAFFEE, Judith; CRICK, Oliver. *The Routledge Companion to Commedia Dell’Arte*. London/New York: Routledge, 2015, p. 346-353.

FLORES, José Wilson. “Ambivalências em Pasárgada: ‘Vou-me Embora Pra Pasárgada’ à luz de ‘L’invitation au Voyage’, de Baudelaire”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *Manuel Bandeira em Pasárgada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 253-263

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade: o poema do periódico ao livro. *Ipotesi*, Juiz de Fora n. 6, 2000, p. 1-12. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB\\_JulioCastanonGuimaraes\\_Poema\\_periodico\\_livro.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB_JulioCastanonGuimaraes_Poema_periodico_livro.pdf). Data de acesso: 27 nov. 2015

GREENBLATT, Stephen. What is the history of literature? *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 23, n. 3 (primavera/1997), Front Lines/Border Posts, P. 460-481

MITCHELL, W. T. J. “El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake”. In: \_\_\_\_\_. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009, p. 103-136

PORTO, Ângela. ‘A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico’. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, VI (3): nov. 1999-fev. 2000, p. 523-550. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702000000400003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702000000400003). Acesso em: 07 nov. 2015

SEVCENKO, Nicolau. “O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

\_\_\_\_\_. “Panorama no morro dos tísicos” *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 257-276.

TARDE, Gabriel. “Os possíveis”. In: \_\_\_\_\_. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 193-233.

## 2.2 Monografias, dissertações e teses.

COELHO, Eduardo dos Santos. *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. 219 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/CoelhoES.pdf> Acesso em: 27 jan. 2015

DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, USP – São Paulo, 5 de março de 2008, 519 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10072008-110515/> Acesso em: 29 jan. 2015

LOPES, Henrique Maser. *O Cultivo da Saudade: uma análise dos escritos de Gilberto Freyre entre 1918 e 1926*. 2014. 90 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/1066/1/MonografiaHenrique20142.pdf> Acesso em: 30 jun. 2016.

PAULA, Julio Cesar Machado de. *Manuel Bandeira e a claridade: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-21082007-150507> Acesso em: 08 ago. 2016

PININGA, Thiago José Costa. *Entre Pasárgada e Suméria: Fronteiras da lírica em Manuel Bandeira e Fernando Monteiro*. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Comparada, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15375>>. Acesso em: 22 out. 2016.

VELASQUES, Musa Clara Chaves. *A Lapa Boêmia: Um estudo da identidade carioca*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1994, 139 p. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/732.pdf> Acesso em: 20 mai. 2016

### 2.3 Livros

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Feira dos Mitos: a fabricação da cultura popular nordestina (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34/FAPESP, 1997.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARÓSTEGUI, Julio. *A pesquisa histórica*. Bauru: EDUSC, 2006.

ARRAIS, Raimundo. *A Capital da Saudade: desconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Pântano e o Riacho: a construção do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: FFLCH/Humanitas, 2007.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Manuel Bandeira: 100 anos de poesia*. Recife: Pool Editorial, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUIITEC, 1987.

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BERRINI, Beatriz. *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUC, 1997.

BEZERRA, Elvia. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo: história e antologia*. São Paulo: Difel, 1979.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien I: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

COELHO, Joaquim-Francisco. *Manuel Bandeira Pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996a.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os Antimodernos: de Joseph Le Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature in Latin Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, 1998.

DEMPSEY, Amy. *Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

EULÁLIO, Alexandre (org). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, crônica, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferência, correspondência, traduções. 2 ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2001

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens; Vega, 2002.

FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade*: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rêgo (1919-1943). João Pessoa: Ideia, 2015.

FRIEDRICH, Otto. *Olympia*: Paris no tempo dos impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GIUCCI, Guillermo; LARETTA, Enrique R. *Gilberto Freyre*: uma biografia cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo*: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Manuel Bandeira*: beco e alumbramento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hiléia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna. São Paulo: EdUNESP, 2009.

KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space*. Cambridge: Harvard University Press, 1996

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy*: studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln: Kraus Reprint, 1979.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*: imagem na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LAWLOR, Clark. *Consumption and Literature*: the making of the romantic disease. London: Macmillan, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Pacto Autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial*. São Paulo: HUI TEC, 2004.

MAUSS, Marcel. *Marcel Mauss: Antropologia. Organização e notas de Roberto Cardoso de Oliveira*. São Paulo: Ática, 1979.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte Agrário e o Império: 1871-1889*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

ONFRAY, Michel. *A arte de ter prazer*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora: a AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STEINER, Geroge. *In bluebeard's castle: some notes towards the redefinition of culture*. New Haven: Yale University Press, 1971.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história tropical e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *Les origines de la pensée grecque*. Paris: PUF, 2009.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

VIARD, Bruno. *Les 100 mots du romantisme*. Paris: PUF, 2010.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Comment on construit une maison*. Paris : J. Hetzel, 1887. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104819h> Acesso em: 04 nov. 2015.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2000.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WERNECK, Humberto. *O Santo Sujo: a vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

**ANEXOS**

**ANEXO 1:** “Retrato de Manuel Bandeira”, por Cândido Portinari, 1944, Óleo sobre tela, 55 x 46 cm, Rio de Janeiro, ABL<sup>658</sup>



---

<sup>658</sup> Informações e imagem disponíveis em: MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, s/p.

ANEXO 2: Desenho a nanquim por Cícero Dias (1930)<sup>659</sup>



<sup>659</sup> Informações e imagem disponíveis em: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco (et al.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1936, p. 47