

# O crítico manuel bandeira

Manuel Bandeira, the Critic

*Jean Pierre Chauvin\**

## Resumo

Neste ensaio, aprecia-se criticamente a introdução que Manuel Bandeira escreveu em 1946, como parte da *Apresentação da poesia brasileira*. Observam-se os pressupostos que motivaram a sua análise; o método com que procedeu na caracterização de determinados textos; e o propósito de valorizar alguns dentre os principais representantes do Modernismo, a partir da década de 1920.

## Palavras-chave

Manuel Bandeira; Poesia brasileira; Crítica; Estética

## Abstract

In this essay, we consider Manuel Bandeira's introduction which he wrote in 1946, as a section of *Apresentação da poesia brasileira*. We intend to observe the presuppositions that motivate its analysis; the method which Bandeira proceeds in the characterization of certain texts; and the purpose of valuing some of the main representative names of Brazilian Modernism since 1920s.

## Keywords

Manuel Bandeira; Brazilian poetry; Criticism; Aesthetics

"As luzentes Estrelas cintilavam,  
E no estanhado Mar resplandeciam"  
(Bento Teixeira)<sup>1</sup>

"*Numa terra antigamente  
Existia um Trovador;  
Na Lira sua inocente  
Só cantava o seu amor*"  
(Gonçalves Dias)<sup>2</sup>

"*O cafezal é um mar alinhavado  
Na aflição humorística dos passarinhos*"  
(Oswald de Andrade)<sup>3</sup>

Desde que Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (1886-1968) publicou *Apresentação da Poesia Brasileira*, em 1946, o seu livro foi saudado como um guia seguro, referência obrigatória – inicialmente nas escolas; depois, nos cursos de Letras do país.

Compreende-se a razão do fenômeno. Àquela altura, o seu nome era uma referência incontestável. Bandeira estabelecera-se na cultura brasileira como verzejador, tradutor e musicólogo. Sua assinatura em um manual

que pretendia oferecer um panorama de cinco séculos era um atestado de autoridade e competência. Quem mais indicado que um de nossos maiores poetas para introduzir o leitor na poesia realizada no Brasil?

Decerto a qualidade de Manuel Bandeira, como poeta, não entra em questão. Além de ter cultivado variadas formas do verso, ele percorreu diversas correntes estéticas, sem comprometer a dimensão da sua arte e o alcance de seu trabalho. Entretanto, no papel de crítico, em particular na *Apresentação da poesia brasileira*, a verve do verzejador cede lugar ao tom ranzinza, o juízo cáustico e a crítica de matiz impressionista, em que motivações pessoas subtraem qualidade à leitura que procede.

Essa distância entre o esteta e o juiz não só provoca estranhamento no leitor, habituado aos seus versos de tom humilde e temática colada ao cotidiano mais prosaico. Ela também sugere que o antologista se valeu da autoridade que lhe fora conferida para reforçar o já estreito cânon literário e "justificar" a exclusão, nem sempre merecida, de determinados escritores.

Passemos à matéria.

Ao longo de duzentas e cinco páginas<sup>4</sup>, Bandeira propunha-se a percorrer extenso panorama literário das letras ditas "nacionais". A antologia de versos é precedida pela apreciação geral de uma grande quantidade de poetas – de maior ou menor relevância, segundo os critérios que presidem a seleção.

O texto introdutório divide-se em cinco seções, com número crescente de páginas. Aparentemente, o organizador da antologia tomou cuidado para discorrer de modo relativamente equânime sobre os diferentes tempos, movimentos literários e autores. No entanto, quem saltar a leitura dessas páginas, perderá a oportunidade de conhecer outra faceta do poeta. Estamos longe do eu lírico e comovente de *Libertinagem*

e ainda mais distantes da persona singela assumida pelo autobiógrafo, autor de *Itinerário de Pasárgada*.

Desde as primeiras linhas de *Apresentação da poesia brasileira*, chama a atenção o tom quase ferino empregado pelo antologista. A humildade sugerida por seus versos cede lugar à dicção sucinta, em que o elogio aos poetas modernos implicava uma compreensão reduzida do que se produziu nos séculos precedentes. Quer dizer, a má vontade do crítico se evidencia, especialmente quando se refere aos poetas do início do século XVII, que considera meros repetidores da tradição anterior.

Examinando-se as cinco sessões da “Apresentação”, constata-se algo curioso. Das trinta e duas páginas do capítulo “Gongorizantes e Arcades”, apenas sete foram reservadas a comentar “as produções dos catequistas da Companhia de Jesus” (BANDEIRA, 2009, p. 9) e os versos de Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira. Essa constatação parece pequena, mas as implicações são consideráveis.

Vejamos como estão divididas as partes do texto de “Apresentação”:

Gongorizantes e Arcades	32 páginas
Românticos	52 páginas
Parnasianos	27 páginas
Simbolistas	19 páginas
Modernistas	67 páginas

Como se repara, as duas correntes a que o poeta concedeu maior atenção foram a romântica e a modernista. Entusiasta da poesia produzida durante o Romantismo, vale lembrar que Manuel Bandeira chegou a escrever uma conhecida biografia sobre Gonçalves Dias. Em parte, graças ao que afirma no

livro sobre o poeta maranhense, o poeta entrou para o estreito panteão das letras nacionais como indianista.

A seção mais extensa envolve um reduzido grupo de poetas com atividade no primeiro quartel do século XX. Note-se: alguns dos autores mencionados pelo antologista, no texto de apresentação, sequer constam da coletânea. Para nos atermos a tempos bem diferentes, são os casos de Manuel Botelho de Oliveira e Oswald de Andrade.

O que as exclusões sugerem? Se considerarmos a forma como Bandeira lia a poesia produzida durante o período colonial luso-brasileiro; se levarmos em conta o forte laço de amizade que o crítico manteve com Mário de Andrade (um dos autores que receberam maior número de páginas, no livro) e a distância segura que cultivou em relação ao desafeto do amigo, teremos uma pista do que limita a concepção do crítico.

A antevisão do conjunto predispõe o leitor a suspeitar que, em muitos momentos, a subjetividade falou mais alto que o rigor analítico. Como reduzir o século XVII a Gregório de Matos e Antônio Vieira? Como justificar a ausência de diversos poetas de talento (e renome) em sua coletânea? O que autorizou o crítico a afirmar que o verso oswaldiano saía irregularmente, graças ao ócio e à negligência estilística do autor de *Pau-brasil*?

Passemos algumas obras em revista. A respeito da *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, Bandeira afirma que “Nenhum valor literário apresenta, quer pelo conteúdo (...), quer pela forma, canhestro decalque das dições camonianas” (BANDEIRA, 2009, p. 10). Nas brevíssimas e contundentes palavras que concede ao poeta nascido no Porto, percebe-se duas premissas que norteiam a seleção de Bandeira.

Do ponto de vista estilístico, o crítico se mostra refratário à análise mais detida do gênero encomiástico, bastante

comum até o século XVIII. Embora se reconheça que os versos de Teixeira enaltecem a figura do governador e capitão-geral Jorge de Albuquerque Coelho, soa injusta a afirmação de que a epopeia não tivesse qualquer valor artístico. No que se refere à imitação supostamente ruim de Camões, o crítico incorre em dupla controvérsia.

Em primeiro lugar, sugere a comparação rasteira entre *Os Lusíadas* – a maior epopeia em língua portuguesa, publicada vinte anos antes – com um poema de gênero diverso, extensão bem menor e propósito muito diferente. A segunda questão se refere ao fato de considerar a imitação como defeito estético, quando se sabia – já em seu tempo – que, pelo menos até o final do século XVIII, o que se produziu no Estado do Brasil foram versos que tinham por princípio reproduzir modelos poéticos, a exemplo do que fez o próprio Camões, ao parafrasear, quando não traduzir quase literalmente o italiano Petrarca.

A esse respeito, caberia interpor a leitura perspicaz de Ivan Teixeira, saudável contraponto ao modo taxativo e apequenado percebido nas palavras de Bandeira:

*Música do Parnaso*, de Manuel Botelho de Oliveira, apropria-se deliberadamente do código poético instaurado por Camões, Gôngora, Marino, Quevedo, John Lyly e Shakespeare, entre outros. Em meio a outras diretrizes, esse código inclui as seguintes noções: exploração da imagem, concentração semântica, equívocidade de vocábulos e plasticidade sintática. Botelho de Oliveira, portanto, não será lido como poeta original nem como inoperante imitador, mas como usuário ativo da poética cultural de seu tempo (TEIXEIRA, 2005, p. 11).

Quando discorre sobre Gregório de Matos e Guerra, Manuel Bandeira é mais generoso, em quantidade de linhas, mas tão ou mais ferino nos juízos que emite:

“esse inimigo dos mulatos escandalizava a toda a gente pelos seus amores com mulatas da mais baixa classe; censurava os bajuladores, mas bajulava também; não tinha escrúpulo em plagiar Gôngora e Quevedo” (BANDEIRA, 2009, p. 12).

Como se reverberasse a concepção moralizante de comentadores do século XIX – de Francisco Adolfo de Varnhagen<sup>5</sup> a José Veríssimo<sup>6</sup> –, o crítico incorre no mesmo critério lacunar com que dinamitou a poesia de Bento Teixeira. Além de “esquecer” que a poesia produzida durante a colônia luso-brasileira tendia a seguir modelos estabelecidos (fossem eles portugueses, espanhóis, italianos ou franceses), confunde a *persona* satírica inventada pelo poeta a anedotas de sua vida íntima, o que redundava em biografismo da pior espécie. Como percebeu João Adolfo Hansen, a esse respeito:

Asátiraseiscentista é, nesta pragmática, técnica política de extrema aproximação que mantém todas as distâncias adequadas à hierarquia que encena como porta-voz, ponto por ponto, caso por caso. Há variação, deslocamentos de posição dos tipos e hábitos efetuados por ela, conforme o maior ou o menor empenho da persuasão e, ainda, da distância delineada pelo olho. Ela não é transparência do vivido, mas espécie de complemento e, quase sempre, seu reverso, na medida em que, moralizadora e hierarquizante, enuncia aquilo que é seu princípio de proporção, postulado como ausente na Cidade: a racionalidade (HANSEN, 2004, p. 200-201).

Mas algo pior está por vir. De acordo com o crítico Bandeira, “Ao lado dele [Gregório] mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira, autor de um medíocre poema descritivo intitulado *A Ilha da Maré*, cujo único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia” (BANDEIRA, 2009, p. 15).

Afora o método com que afirma ter lido os poemas que ficaram de fora da antologia, ao longo da “Apresentação”, Bandeira reproduz o senso comum – ainda vigente hoje<sup>7</sup> –, de que esses homens, de corpo, alma e mente portuguesa, integrariam o cânone “nacional”, ainda que dele não fizessem parte. Isso também significa que o título dado à coletânea que organizou incorre em equívoco desde o nome que lhe deu. Não havia conceito de brasilidade, pelo menos até o advento do Romantismo – década e meia após a proclamação da Independência do país, em relação a Portugal.

A nota, pretensa e equivocadamente patriótica, confirma-se nas páginas que dedica aos árcades que passaram parte de sua vida em Minas Gerais. Bandeira parte do pressuposto de que o “sentimento nativista” (português? brasileiro?) teria amadurecido até o ponto de fermentar o aparecimento das agremiações literárias – a exemplo da Academia dos Esquecidos, fundada em 1724. O crítico despreza o fato de que a instituição devia a sua existência “[a]o patrocínio do vice-rei d. Vasco Fernandes César de Meneses” (Idem, p. 15).

Passemos aos árcades “luso-brasileiros” (LIMA, 2008), ou aos poetas com duas nacionalidades, como sugerira Fernando Cristóvão: “É bom lembrar ainda que Tomás Antônio Gonzaga pertence a duas literaturas. À Portuguesa, cuja lírica renovou, no século XVIII, juntamente com outros do ‘grupo brasileiro’, e à Brasileira, onde é reconhecido como um dos principais esteios do período da sua formação autonômica” (CRISTÓVÃO, 1981, p. 12).

De acordo com Bandeira, “Com a riqueza [das minas] desenvolveu-se também a cultura intelectual. Em alguns decênios os humildes arraiais de catadores se transformaram em belas cidades” (BANDEIRA, 2009, p. 18). Não haverá necessidade de objetar a afirmação simplória e binária de que a riqueza material teria acarretado em florescimento cultural. Recorde-se

que os chamados árcades não se enxergavam como brasileiros; tampouco a qualidade (ou defeito) de seus versos guardava relação com o maior ou menor fausto creditado pelos aluviões de ouro.

O antologista também ignoraria o fato de que não havia público leitor, que pudéssemos chamar deste modo, no Estado do Brasil? Os estudos mais sérios e detidos sobre o século XVIII sugerem, pelo contrário, que apenas um grupo bastante reduzido e elitizado teria acesso aos saraus e sessões acadêmicas onde eram lidos e reproduzidos os poemas assinados por bacharéis em Leis e Cânones – súditos do rei, oriundos de Portugal – quase todos formados na Universidade de Coimbra.

A imprecisão é uma das tônicas da avaliação ligeira empreendida pelo poeta, na pele severa do crítico. Ao se referir a Cláudio Manuel da Costa, sentencia que “A parte melhor de sua produção está nos sonetos, em alguns dos quais, renunciando aos artifícios da escola e aproximando-se da tradição camoniana, se exprimiu com sobriedade e vigor” (Idem, p. 21). Repetindo a leitura anacrônica, já aplicada aos poetas do século XVII, Bandeira é mais condescendente.

O crítico atribui predicados a uma poesia que, a despeito de sua qualidade (e quase originalidade, apesar de estreitado com o modelo “camoniano”), não colocou a mesma “emoção”, percebida nos sonetos, em Vila Rica, já que o poema “arrasta-se através de narrativas e descrições insípidas, onde é raro um ou outro movimento de verdadeira inspiração” (Idem, p. 21).

Manuel Bandeira persiste em confundir o homem, o poeta e a *persona* projetada pelo eu lírico. Essa chave de leitura induz o crítico a sugerir que a qualidade dos versos estaria proporcionalmente relacionada à dose de emoção transmitida pela pena do saudosista de sua... terra. Haveria que se perguntar: a qual terra Cláudio Manuel da Costa faria alusão, quando descreve Vila Rica?

Quando aborda a trajetória movimentada de Tomás Antônio Gonzaga, Bandeira relembra que *Marília de Dirceu* só perdia em popularidade para *Os Lusíadas*, de Camões. Porém, a qualidade do poema não estaria a salvo, embora o crítico aprecie o martírio representado nos versos. A ressalva do crítico objetiva a fórmula: “Embora sejam encontradiços na maioria de suas líras os recursos estafados da poesia arcádica, como sejam os fingimentos pastoris e as alusões mitológicas, há em muitas delas um tom de ingênua simplicidade que as coloca acima da produção dos arcades da metrópole” (Idem, p. 25).

Outra afirmação contestável está na apreciação que faz de Silva Alvarenga, “mestiço, filho de um músico pobre (...) que herdara do pai facilidade para a música” (Idem, p. 31). Bandeira relativiza a qualidade de *O Deserto* (provavelmente por ser um poema herói-cômico) e concentra maior energia ao comentar *Glaura*, em que “As notas brasileiras são mais frequentes e introduzidas com uma naturalidade que lhes tira todo caráter exótico; a cada passo falam os versos de mangueiras, cajueiros, laranjeiras” e conclui, imbuído de patriotismo anacrônico: “Por essas qualidades merece o poeta de *Glaura* ser colocado entre os prenunciadores do nosso romantismo” (Idem, p. 32).

Não bastasse condenar ou conceder indultos especialmente aos poetas que, a seu ver, fossem mais honestos e cívicos, o crítico situa na mentalidade setecentista a antevisão do que viria a ser o Romantismo (por sinal, tão ou mais postiço que a poesia produzida pelos arcades luso-brasileiros). Bem sabemos que Manuel Bandeira não estava sozinho nessas afirmações.

Essa concepção anacrônica e teleológica da literatura, dita “nacional”, fez muitos herdeiros incorrerem em repetições sem criticidade ou rigor, dentro e fora das salas de aula. Tão impreciso quanto sugerir que o Arcadismo, de mentalidade evidentemente portuguesa, constituísse uma espécie de prelúdio romântico, está em encaixar autores do início do século XX na gaveta

dos “pré-modernistas”. Como alertou João Adolfo Hansen: “No anacronismo, opera-se como a prefiguração patrístico-escolástica em que Moisés é o tipo anunciador de Cristo, quando se substancializam *autores* como indivíduos, principalmente os anteriores ao século XIX, romântico” (HANSEN, 1992, p. 14 – grifo do autor).

Nem mesmo Basílio da Gama se salva dos julgamentos semeados pelo antologista – para quem “O primeiro canto [do *Uraguai*] arrasta-se prosaicamente na descrição de uma revista de tropas prestes a iniciar a campanha e na narrativa das causas do conflito” (BANDEIRA, 2009, p. 33). Mais uma vez, Manuel Bandeira atribui princípios, supostamente valorativos de originalidade a uma poesia que seguia modelos estritos e atendia a protocolos com o poder do Reino português: “Não há grandeza de inspiração no *Uraguai*: os seus méritos residem na beleza das paisagens, correção e brilho da forma” (Idem, p. 34).

Providencialmente, ou não, o crítico não mencionou um dos aspectos mais importantes, relativos a *O Uraguai*: o fato de se tratar de um poema épico dedicado à filha de Sebastião José de Carvalho e Melo, primeiro-ministro de Dom José I e futuro marquês de Pombal. Como demonstrou a vasta pesquisa realizada por Ivan Teixeira:

[...] a poesia setecentista – chamada depois neoclássica – não é entendida aqui como reflexo da cultura pombalina, mas como prolongamento orgânico, espécie de período gramatical intercalado naquele discurso. (...) mais do que homologia, há verdadeira unidade entre as práticas sociais e as práticas artísticas do Antigo Regime (TEIXEIRA, 1999, pp. 14-15).

Por fim, vale lembrar que o poeta escapou à prisão ao render homenagem ao poderoso braço direito do rei. Não por acaso, o poema se relaciona diretamente com a assinatura do Tratado de Madri, em 1750, e às duras

pelejas entre jesuítas, apoiados pelos índios, contra as tropas de Espanha e Portugal.

Ainda mais temerário é o que o crítico diz sobre *Caramuru*, de Santa Rita Durão: “O poema é mais nosso do que o *Uraguai*, pelo assunto e pela intenção patriótica” (BANDEIRA, 2009, p. 35). “Nosso”? De quem? Após resumir a anedota que teria inspirado os dez cantos do poema, Bandeira é taxativo ao afirmar que “Pela correção da linguagem figura Durão entre os clássicos do nosso idioma” (Idem, p. 38).

Dentre os poetas enfeitados no capítulo “Românticos”, Gonçalves Dias foi agraciado com o maior número de páginas (pp. 52 a 66). Como ficou dito, Manuel Bandeira é reconhecido como um de seus biógrafos. O fato de conhecer mais de perto a trajetória pessoal, cultural e profissional do homem levou-o a estabelecer vínculos bastante duvidosos entre lances da intimidade e os versos plenos de sentimentalismo.

Por exemplo, durante uma missão delegada pelo governo, no Maranhão, a mãe de uma jovem recusa o pedido de casamento feito pelo versejador: “A dor do poeta foi grande e incurável. Reavivou-lhe no entanto a inspiração, que se elevou aos seus acentos mais sinceros e profundos nos poemas dos *Novos Cantos*” (BANDEIRA, 2009, p. 65).

O mesmo critério de “sinceridade” sugere ao antologista que, no caso de Álvares de Azevedo, “Esse anelo do coração inexperiente e[,] no entanto[,] ávido de amores é uma nota constante e a mais pura, a mais genuína da sua poesia” (Idem, p. 69). O mesmo se verificaria na poesia de Junqueira Freire, em cujos livros “palpita um sentimento fundo e sincero, nascido não da imaginação ou de leituras, mas de sofrimentos reais” (Idem, p. 74). Mas, sofredor ainda maior foi Fagundes Varela, já que “As melhores inspirações lhe derivam da

sua natureza de hipocondríaco, de inadaptado dentro da civilização das cidades” (Idem, p. 79).

Não poderíamos esquecer as asas que se colaram tão firmemente ao nome de Castro Alves. Como se estilizasse a dicção grandiloquente do poeta, o crítico afirma a seu respeito que se tratava do “único autêntico condor nesses Andes bombásticos da poesia brasileira” (Idem, p. 85). Causa estranheza que esse grande conhecedor do fazer poético despreze um dos preceitos da poética tradicional, segundo o qual a poesia previa a abordagem não do factual e “verdadeiro”, mas do “verossímil”, daquilo que “poderia ter sido”, como ensinara Aristóteles (2011).

Após discorrer sobre a “última grande voz da poesia romântica” (BANDEIRA, 2009, p. 91) de nossa poesia, Manuel Bandeira passa a uma exposição mais comedida sobre o Parnasianismo. A intenção é francamente didática, a ponto de subestimar a inteligência do leitor, em alguns momentos. Quando o antologista compara a estética do Parnasianismo com a do Romantismo – provavelmente para facilitar a compreensão (e fixação) por parte do consulente –, explicita as diferenças nestes termos:

[...] nos metros tradicionais na língua portuguesa, e sobretudo nos decassílabos, o que separa um parnasiano de um romântico aproxima-os dos clássicos. Quanto ao fundo mesmo, a diferença dos parnasianos em relação aos românticos está na ausência não do sentimentalismo, que sentimentalismo, entendido como afetação do sentimento, também existiu nos parnasianos, mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira[,] aliás (Idem, p. 100).

Chegamos à metade do texto introdutório e nada indica que o crítico moderará o tom dos juízos que emite. No que diz respeito ao Parnasianismo, a distinção

que faz é meramente formalista. Grande conhecedor dos artifícios poéticos e das regras de composição, estranha que ele distinga uma estética de outra, com base na quantidade de sílabas métricas (há numerosos exemplos de versos decassílabos entre os românticos) e em impressionismos em que ressoa a falta de acurácia.

O que o crítico entende por “fundo”? Como afirmar que a suposta “meiguice dengosa e chorona” seja uma certidão de honestidade (e não um artifício intencionalmente dado) do poeta? Ainda que esse critério, baseado na “sinceridade” do homem que verseja, pudesse ser levado a termo, o que o autoriza a ajuizar que “dengo” e “choro” seriam sintomas típicos, ou exclusivamente brasileiros?

Uma das contradições do texto de apresentação reside na indistinção que o crítico faz entre a forma poética e a “intenção” (ou o efeito estético pretendido) do (pelo) artista. Como ele parte do pressuposto de que os poetas poderiam ser mais (ou menos) honestos, ao produzir poesia – independentemente do tempo e da escola a que pertencessem – Bandeira aponta elementos formais, mas não os considera como parte da invenção poética; opta por sobrevalorizar o que haveria de “verdadeiro” na obra de arte, em detrimento da análise criteriosa. O leitor veria mais vantagem em acompanhar análises e interpretações da boa poesia, ainda que divergisse sobre a qualidade das amostras selecionadas pelo antologista.

Vejamos o que ele diz sobre os “quatro grandes nomes” da primeira geração parnasiana. Alberto Oliveira é “o que mais se distingue pelo conceito escultural da forma, muitas vezes prejudicado pelo abuso da inversão do *enjambement*” (Idem, p. 103). A explicação é simples e remonta aos defeitos atribuídos a Bento Teixeira: “É que o parnasianismo do Poeta se complicou do amadurecimento dos gongóricos e árcades portugueses” (BANDEIRA, 2009, p. 103).

Quanto a Olavo Bilac, aos vinte e três anos, “[...] ao estrear com o seu volume de *Poesias* [1888] (...) se apresentava no maior rigor da nova escola, e no entanto, com uma fluência na linguagem e na métrica, uma sensualidade à flor da pele que o tornavam muito mais acessível ao grande público” (Idem, p. 111).

Decerto, alguns poetas não se encaixavam rigorosamente na armadura teórica do crítico. Parecia ser o caso de Vicente de Carvalho. Por isso, o antologista muda a abordagem, evidenciando a diferença de teor e forma em relação aos demais artífices da escola: “Vicente de Carvalho mostrou evidente preferência pelos metros curtos, de sete e oito sílabas, e quando empregou, raras vezes, o alexandrino, tratou-o com mais desenvoltura, deu-lhe a fluidez de uma linha melódica” (Idem, p. 118).

Após abordar os “maiores”, Bandeira enfileira diversos nomes em apenas dois parágrafos, afinal se tratava de poetas “menores” (terminologia que grassou entre os manuais didáticos que circulam nas principais instituições do país). O tom permanece o mesmo, quando o tema recai sobre os “Simbolistas”.

Note-se que a forma como Manuel Bandeira introduz o movimento simbolista é quase tão questionável quanto certos preceitos racistas, que contaminaram a mentalidade de figurões que o precederam: “A figura central do movimento foi o negro João da Cruz e Souza”, menino “tratado com todo o carinho na família do ex-senhor” (Idem, p. 125). Nos comentários precipitados que faz do poeta, como se os versos fossem mero decalque de sua vida sofrida, reside um dos lugares-comuns que nossa crítica insiste em repetir:

Não há nesta [literatura brasileira] gritos mais dilacerantes, suspiros mais profundos do que os seus. Esse negro tinha a obsessão da cor branca: branco é o adjetivo que dá sempre ao seu Sonho; e se eram negros os braços





da esposa, sentia 'todo o sonho castamente branco / Da volúpia celeste desses braços (BANDEIRA, 2009, p. 126).

Mas nem tudo está perdido. Ainda resta "A segunda grande figura do simbolismo brasileiro", Alphonsus de Guimaraens, cujo nome latinizado "talvez indicava, com o desejo de fugir à vulgaridade, uma intenção mística" (Idem, p. 132). Os impressionismos se acumulam. Em apenas dezenove páginas, dedicadas aos simbolistas, reverbera o preceito do crítico em sintetizar as principais características da estética, desde que combinada à pretensão de adivinhar as motivações mais secretas dos escritores.

Isso também explica que o próprio antologista não compreenda o êxito do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos – que considera menos "acessível" que o de seus contemporâneos. Como Manuel Bandeira se atém a certos lugares-comuns sedimentados pela crítica que o antecedeu, repisa aspectos batidos em lugar de proceder a uma análise mais detida dos poetas que ele mesmo elegera como mais relevantes.

Quando lhe faltam (ou escapam?) elementos que permitam elogiar o escritor, Bandeira recorre ao que já foi estabelecido, de preferência, por uma autoridade transnacional, supostamente para além de seu tempo: "um crítico como Otto Maria Carpeaux, tão versado na poesia de todos os tempos e de todos os países, não hesita em qualificá-lo 'o mais original, o mais independente' de todos os poetas mortos do Brasil".

Chegamos, enfim, aos modernistas. Manuel Bandeira concentra o que de melhor se teria produzido no país na década de 1920. A data é estratégica. Além da proximidade com a Semana de Arte Moderna (pouco mais que um convívio de um punhado de herdeiros do latifúndio, com ideias pseudorrevolucionárias), o crítico prepara o terreno para jogar máxima luz sobre

Mário de Andrade – amigo íntimo com que manteve uma das correspondências mais longevas de que se tem registro. É sugestivo que o seu nome seja o mais evocado ao longo do capítulo final

Ao situar o "Modernismo" em três noites de uma semana de 1922 – "Esses moços descobriram em 1920 na capital paulista o escultor Brecheret" (BANDEIRA, 2009, p. 149) –, Manuel Bandeira desconsidera as sucessivas viagens que Oswald de Andrade fizera, muito antes ao exterior e, o mais grave, a articulação dos paulistanos com os europeus, o que permitiria mostrar que o fermento modernista começara na década anterior. Ao silenciar a esse respeito, é sintomático sugerir que "Difícil é dizer qual das correntes europeias mais influenciou nos modernistas brasileiros" (Idem, p. 155).

O nome que encabeça a relação de "moços" do movimento só poderia ser o de Mário de Andrade, que ocupa seis páginas (Idem, p. 155–161). Para o crítico, *Pauliceia Desvairada* teria resultado do "sofrimento de vinte meses de dúvidas e cóleras [que] o fez rebentar em excessos de liberdade estrepitosa" (Idem, p. 155). A caracterização é vaga, embora o antologista recorra a adjetivos de efeito.

Numa espécie de compensação, e com o intuito de conferir máxima credibilidade (e protagonismo) ao amigo multitarefas, o antologista recorre ao discurso testemunhal, amparado nas cartas que ele e Mário trocaram: "Só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira", "escrevia-me", "é que nos universalizaremos" (Idem, p. 156). A conclusão deveria ficar clara para o leitor: "De fato[,] Mário de Andrade viveu e produziu sempre em função desse destino que se impôs como um apostolado" (Idem, p. 156).

Eis uma nova mudança de tom, desta vez a ressaltar as notas medianas. Reservando menos da metade das

páginas com que homenageia o amigo Mário, o crítico diminui a relevância de Oswald, que “deu o melhor de si numa série de romances”. Quanto à poesia, fez “menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos”.

Como contraponto, recorramos ao belo ensaio de Benedito Nunes, em que sintetiza um dos múltiplos papéis de Oswald de Andrade:

Cada encontro, nessa trajetória intelectual por entre ideias, personalidades e obras, pode ter sido, para a receptividade atmosférica de Oswald, uma fonte estimuladora poderosa. Com a sua impaciência teórica, com a sua particular avidez do novo e da novidade, ele foi, dos nossos modernistas, aquele que mais intimamente comungou do espírito inquieto das vanguardas europeias (NUNES, 1979, p. 11).

Sob a ótica do crítico, livros como *Pau-Brasil* seriam itens “curiosíssimos” (BANDEIRA, 2009, p. 161). A condenação é discutível, sumária e se pretende inapelável: “Tanto os ‘poemas’ de *Pau-Brasil* como os do *Primeiro caderno* e os de *Cântico dos cânticos* são versos de um romancista em férias (...), exprimindo-se ironicamente como se estivesse a brincar” (Idem, p. 164).

Ora, será impraticável produzir boa poesia que nasce da observação cotidiana e leve ao riso? Por que os versos de *Pau-Brasil* aparecem grafados entre aspas? Não se trata de análise ponderada da inovação aportada pela poesia oswaldiana, afinal Manuel Bandeira sequer sugere que o experimentalismo de Oswald tencionava a representar, pela palavra deslocada no papel, a estética cubista e, simultaneamente, reproduzir a mensagem do telégrafo, a imagem – quadro a quadro – da fotografia (quando estática) e do cinema (se em movimento).

Como assinalou Maria Augusta Fonseca:

Foi nas páginas de *O Pirralho* que Oswald começou a cultivar sua escrita de traço humorístico, que já se inscreve no próprio título por ele escolhido. Fundo este semanário em 1911, com estímulo e ajuda financeira dos pais. Tendo como alvo a elite intelectual, as matérias de *O Pirralho* eram de caráter diversificado e de espírito brinçalhão (FONSECA, 2008, p. 46-7).

Após dedicar um punhado de parágrafos a uma penca de poetas, dentre eles Ronald de Carvalho e Cecília Meireles, o antologista dá um salto de qualidade, o que se revela na própria linguagem: é a vez de Drummond, lídimo representante das Minas: “os mineiros mais genuínos são dotados daquelas qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, de gosto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos geradores de *humour*” (BANDEIRA, 2009, p. 187).

Afora a pesquisa sobre os graus de “veracidade”, derramados (ou encobertos) pelos poetas, como sinal de qualidade estética, Manuel Bandeira justifica a perenidade de Jorge de Lima, graças aos elementos nacionais que ele retratou em seus versos. Assim, eles “garantem ao seu autor um nome duradouro em nossa poesia, porque figuram entre as melhores e mais saborosas interpretações da paisagem e da alma brasileiras” (Idem, p. 197).

Vamos nos aproximando do fim, quando deparamos com outra fórmula marioandradina, tomada de empréstimo por Bandeira – como se lhe faltassem palavras para definir a poesia “complexa” de Murilo Mendes: “Na sua obra ‘há brasileiro tão constante como em nenhum outro poeta do Brasil’, escreveu com razão Mário de Andrade” (Idem, p. 199).

Quando se refere a João Cabral de Melo Neto, seu primo, o antologista o classifica como um dos poetas “em formação”, que teria deixado a poesia “preocupadamente

metafórica” pelo “realismo socialmente interessado, poesia com mensagem, de linguagem direta” (Idem, p. 210). A forma como Bandeira caracteriza os versos cabralinos resvalam em nova imprecisão. O que se espera que o leitor compreenda por “realismo”, como se se tratasse de postura incompatível com a “metáfora”?

Experimentemos novo contraponto, pelas mãos de Antônio Carlos Secchin:

A propósito do livro de estreia, com efeito, muito se falou do tributo [de João Cabral] a Murilo Mendes e à poética surrealista: primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto. Nessa trilha, a poesia cabralina privilegiará tanto um universo sintaticamente reinventado como a subjetividade de quem assim o formulou (SECCHIN, 2014, p. 20).

Como se disse, Manuel Bandeira é considerado, com razão, um dos poetas mais completos e profícuos de nossa literatura. Porém, quando assume a *persona* de historiador e crítico literário, seus juízos severos oscilam entre reprodução de lugares-comuns, legados pela crítica oitocentista, e a inobservância de critérios estéticos que nortearam a produção poética em diferentes tempos, com diversas intenções.

O panorama que se propôs a fazer reservou pouquíssimas páginas aos poetas luso-brasileiros do século XVII, assim como dedicou menor atenção aos parnasianos e simbolistas. Sob o aspecto da estrutura, é como se os movimentos precedentes fossem pretexto para ressaltar as figuras do Modernismo, clímax antecedido por períodos de menor relevo ou qualidade estética.

É claro que o antologista tinha a liberdade de selecionar o corpus e recortá-lo da forma que melhor lhe conviesse. Mas, a essa altura dos estudos sobre os gêneros produzidos no Estado do Brasil, entre os séculos XVI e XVIII, determinadas afirmações do crítico soam inconsequentes e sem respaldo nos critérios rigorosos que orientavam as noções de decoro poético – quando tema, tópica, vocabulário, forma poética e gênero eram harmonizados pelo homem letrado, que jamais perdia de vista os modelos que amparavam a sua produção.

Hoje sabemos que não cabe falar em imitação (ou emulação) como sinal de má qualidade. Ser “original”, até o final do século XVIII, implicava em dialogar respeitosamente com os modelos preexistentes e praticar a emulação, como exercício do engenho e da agudeza do poeta. Desconsiderar esses dados redundava em afirmações apressadas e anacrônicas.<sup>8</sup>

A nós, resta especular como o manual de Bandeira será lido e utilizado em sala de aula, oitenta e dois anos depois. Na falta de criticidade, corre-se o perigo de reproduzir chavões e parafrasear impressões de leitura cristalizadas desde meados do século XIX, sob a égide da autoridade bandeiriana. Nonada. Diante das repetições, talvez a terapêutica mais adequada seja “tocar um tango argentino”.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira, seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CRISTÓVÃO, Fernando. “*Marília de Dirceu*” de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.

\_\_\_\_\_. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

LIMA, Djalma Espedito de. *A épica de Cláudio Manuel da Costa: uma leitura do poema “Vila Rica”*. São Paulo: Linear B; FFLCH/USP, 2008.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê, 2005 [Organização e Apresentação: Ivan Teixeira].

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopeia*. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Tomo I. 2ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed. Brasília: Editora da UnB, 1963.

## Notas

1 Prosopopeia. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 39.

2 “O Trovador”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiros Cantos [Poesia Completa e Prosa]*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, p. 134.

3 “Paisagem”. In: \_\_\_\_\_. *Pau-Brasil*, p. 46. Paris: Sans Pareil, 1925, p. 46.

4 Utilizo, neste ensaio, a edição da Cosac Naify, de 2009.

5 “Lancemos as vistas para o nosso Brasil. Deus o fade igualmente bem, para que aqui venham as letras a servir de refúgio ao talento, cansado dos esperançosos enganos da política! Deus o fade bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que leem, se inspirem na poesia que broa com tanta profusão no

seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais – americanos” (VARNHAGEN, 1946, p. 15).

6 “O que, portanto, havia no Brasil era o seiscentismo, a escola gongórica ou espanhola, aqui amesquinhada pela imitação, e por ser, na poesia e na prosa, a balbuciente expressão de uma sociedade embrionária, sem feição nem caráter, inculta e grossa” (VERÍSSIMO, 1963, p. 4).

7 “[...] padre José de Anchieta, umbral da nossa literatura, autor da Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil, monumento de sistematização da língua geral (...), cuja “singularidade que talvez só tenha vindo a repetir-se em alguns momentos do nosso Romantismo” (BUENO, 2007, p. 17).

8 “Desde o século XIX romântico, que generalizou a autoria como presença do indivíduo nas obras, a pertinência semântica da noção idealista assim produzida como ‘criação’ vem sendo questionada nas críticas à unificação substancializadora da sua particularidade histórica de produção e produto” (HANSEN, 1992, p. 11).