

POETA E SOLDADO:
MANUEL BANDEIRA, LEITOR DE CAMÕES

POET AND SOLDIER:
MANUEL BANDEIRA AS CAMÕES' READER

SYLVIA TAMIE ANAN¹

1 Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP).

Resumo: Desde os primórdios de sua poesia, Manuel Bandeira tomou alguns poetas da tradição de língua portuguesa como referência e fonte de inspiração. Em *Itinerário de Pasárgada*, o poeta narra em detalhes as leituras e reflexões feitas durante o seu período de formação, muitas das quais giram em torno de procedimentos e recursos literários que também ajudaram a questionar os preceitos de versificação da escola parnasiana então predominantes na literatura brasileira. Entre esses poetas, Camões se destaca como o grande modelo do qual seria possível extrair lições, mais do que modelos fixos, que se manifestam no soneto publicado em *A Cinza das Horas*, dedicado pelo jovem Bandeira ao poeta quinhentista.

Palavras-chave: Luís de Camões, Manuel Bandeira, literatura comparada, modernismo brasileiro.

Abstract: Since the beginnings of his work, Manuel Bandeira took some poets from the Portuguese tradition as source of inspiration. In his memoirs, the poet tells in detail about the readings and thinking during his formative period, many of which revolve around literary procedures and resources that also led him to question the precepts of versification of the Parnassian school prevalent in Brazilian literature of the early 20th century. Among these poets, Camões stands out as the great model from which it would be possible to draw lessons, rather than fixed models, which are manifested in the sonnet published in *A Cinza das Horas*, and dedicated by the young Bandeira to the sixteenth-century poet.

Keywords: Luís de Camões, Manuel Bandeira, comparative literature, Brazilian modernism.

INTRODUÇÃO

Em 1939, Manuel Bandeira publicou na revista *Dom Casmurro* uma crônica a respeito de *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*, publicado anos antes por Lúcia Miguel-Pereira. Como é característico do poeta, o texto parte de uma referência pessoal, uma alusão ao pai de Bandeira, cujo escritório Machado de Assis frequentava. Bandeira então completa a menção ao pai com outras lembranças do escritor, sendo a segunda delas a de um hoje célebre encontro no bonde:

Tinha acabado de aparecer o *Dom Casmurro*. Uma tarde, tomando o bonde no largo do Machado, aconteceu sentar-me ao lado de Machado de Assis, que vinha lendo um jornal. Pois, não é que ele dobrou o jornal e puxou conversa com um rapazola de quinze anos? Fiquei radiante. Machado de Assis começou a contar um passeio que fizera na baía com um grupo de escritores, passeio durante o qual o Holanda recitara:

– Recitou aquela estrofe dos *Lusíadas*... Como é mesmo? Do episódio em que Vênus vai pedir a Júpiter pelos portugueses...

Eu, *muito vaidoso de mostrar minha familiaridade com o Camões*, recitei:

– “Cum delgado cendal as partes cobre...”

Machado de Assis interrompeu-me:

– A estrofe anterior!

A memória traiu-me. Não houve meio de me lembrar da estrofe anterior! Fiquei desolado. (BANDEIRA, 2009, p. 208, grifo meu.)

Em 1899, ano de publicação de *Dom Casmurro*, Manuel Bandeira contava treze anos de idade. Na época, o futuro poeta frequentava o Colégio Pedro II e residia com a família em Laranjeiras (BANDEIRA, 1984, p. 22), próximo à casa de Machado de Assis. No entanto, tanto quanto a relação com o escritor do Cosme Velho, o episódio diz muito sobre Manuel Bandeira como leitor de Camões, um dos poetas que claramente leu e releu durante toda a vida. A estrofe d'*Os Lusíadas* que o rapaz começa a recitar para Machado é a estância 37 do canto II, que reproduzo aqui juntamente com a anterior, da qual ele não teria conseguido se lembrar:

Os crespos fios d'ouro se esparziam
Pelo colo, que a neve escurecia;
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava, e não se via;
Da alva petrina flamas lhe saíam,
Onde o Menino as almas acendia;
Pelas lisas colunas lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam.

C'um delgado cendal as partes cobre,
De quem vergonha é natural reparo,
Porém nem tudo esconde, nem descobre,
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
Mas, para que o desejo acenda o dobre,
Lhe põe diante aquele objeto raro.
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.
(CAMÕES, 1916, p. 86-87)

O trecho refere-se à intervenção de Vênus junto a Júpiter, logo depois da tentativa de emboscada por parte do rei de Mombaça; a pedido da deusa do amor, o rei dos deuses coloca Vasco da Gama no caminho de Melinde, onde encontrará ajuda. Trata-se de um dos episódios mais profundamente eróticos do épico, e um dos preferidos pelos leitores adolescentes. Este continuaria figurando entre os episódios d'*Os Lusíadas* prediletos de Bandeira, que, como veremos, sempre tornaria a mencioná-lo nas suas referências ao épico camoniano.

1. CAMÕES NA FORMAÇÃO DO POETA

Na sua autobiografia literária, *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira define a combinação de elementos que formara a sua poesia:

Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses. (BANDEIRA, 1984, p. 22)

Além da influência de Sousa da Silveira, seu colega de escola três anos mais velho que se tornaria filólogo e professor, no lado da equação referente aos clássicos portugueses Bandeira também contou com a pre-

sença de Silva Ramos, seu professor de português no Ginásio Nacional, hoje Colégio Pedro II. Embora, segundo o relato, o jovem Manuel desconhecesse a face lírica da obra camoniana, foi neste período que ele teria adquirido seu gosto pelos *Lusíadas*, decorando trechos de episódios inteiros que “declamava em casa para mim mesmo com grande ênfase” (BANDEIRA, 1984, p. 22)².

Em *Crônicas da Província do Brasil*, Bandeira recorda, de forma mais detida, sua experiência como aluno de Silva Ramos, que descreve como “um espírito de formação clássica portuguesa”, para quem a leitura dos grandes poetas da língua tinha como objetivo situá-los “no seu tempo, revivendo-os no ambiente de suas paixões” (BANDEIRA, 2006, p. 116). É possível identificar, de pronto, não apenas a origem do apreço de Bandeira pela obra camoniana, mas também da chave de leitura que sempre o guiaria através dos cantos do poema épico:

Com Silva Ramos o que se procurava em Camões não eram os atestados de bom comportamento de um pronomine oblíquo nem a personalidade irregular de um infinitivo, mas *a força rítmica da oitava decassílabo*,

2 Na edição de 1929 da *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet, usada como material de referência nas aulas de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II, figuram, ao lado de seis episódios inteiros d’*Os Lusíadas*, apenas dois sonetos (“Alma minha gentil que te partiste” e “Sete anos de pastor Jacó servia”) e uma ode, corroborando a afirmação de Bandeira sobre o desequilíbrio entre as obras épica e lírica de Camões na sua formação.

atrás da qual choravam as lágrimas de Inês ou de longe bradava o despeito amoroso de Adamastor. (BANDEIRA, 2006, grifo meu.)

A julgar por este e outros comentários de Bandeira, durante muitos anos, o bojo das leituras de Camões no sistema escolar ainda seria o seu uso como ferramenta para o ensino de análise gramatical. Em crônica publicada no jornal *A Província* em abril de 1930, com o literal título “É uma insensatez dar-se o *Lusíadas* para livro de exames”, Bandeira relata os percalços de um de seus alunos com a prova de português do exame oral de admissão à universidade, que se limitaria à “aplicação da terminologia especiosa, abracadabrante e esporadicamente preposicional da moderna análise lógica” (BANDEIRA, 2008, p. 286). Na prova prestada pelo seu aluno, teriam sido sorteadas dez estâncias d’*Os Lusíadas* de sintaxe particularmente intrincada.

A pena de ver nas classes as graças mais amoráveis da Vênus camoniana “com quem amor brincava e não se via”, a desdita tocante de Inês, a prodigiosa dor daquilo de Adamastor [sic] e tantos outros passos geniais rebaixados a reduzidas de gerúndios, a atributivos e predicativos, a subordinadas relativas adjetivas objetivas diretas e indiretas! (BANDEIRA, 2008, p. 287)

Embora dedicada a criticar os padrões de ensino de língua portuguesa do período, a crônica traz mais elementos que apontam como Bandeira lia a obra ca-

moniana. Em primeiro lugar, ele novamente cita os episódios de Inês de Castro e do gigante Adamastor, claramente os seus prediletos, além do verso da estrofe de que ele não conseguira se lembrar no trajeto de bonde com Machado de Assis. Além disso, Bandeira menciona duas edições do poema épico: a de Augusto Epifânio da Silva Dias, publicada em 1910, e a de Afonso Lopes Vieira, publicada em 1929 e que fora trazida ao Brasil “como se carregasse nas mãos uma almanjarra de cristal inspirado de Murano” (BANDEIRA, 2008, p. 287), conhecida por reproduzir a edição *princeps* da obra. A edição de Epifânio, nitidamente mais familiar a Bandeira, fora atualizada ortograficamente e incluía notas de rodapé para cada estância com referências históricas, mitológicas e geográficas, mas também gramaticais: por exemplo, o comentário ao verso citado acima, o quarto da estrofe 36 do canto II, destaca o uso do pronome relativo “quem”, e a voz passiva sintética em “não se via”.

Ainda que a maioria das alusões seja à obra épica, com que o poeta se familiarizou mais cedo, não faltam acenos à obra lírica: mais duas menções à obra camoniana ajudam a localizar os poemas preferidos de Bandeira. Em uma série de crônicas publicadas em dezembro de 1956, Bandeira responde a uma enquete da cronista Eneida³, que enviara a diversos escrito-

3 Eneida de Moraes (1904-1971), jornalista paraense que preferia ser conhecida apenas pelo prenome, é considerada o grande nome da crônica feminina no Brasil. Apesar da importância da série de crônicas de Bandeira sobre seus versos preferidos, e do fato de que teriam sido motivados

res a pergunta: “Você tem algum verso que o persiga?” (BANDEIRA, 1958, p. 489). Na terceira e última crônica, dedicada aos versos em italiano, espanhol e português, ele afirma que a maioria dos versos em língua materna que o “perseguiram” seriam, justamente, de Camões, e enumera três deles: “Conversação doméstica afeiçoada”, primeiro verso do soneto 93; “O noturno silêncio repousado...”, quarto verso do soneto 106, ao qual retornaremos; e os dois primeiros versos do soneto 100:

*Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquel’alma me aparece
que para mim foi sonho nesta vida.*

A escolha revela que, da obra lírica camoniana, interessam a Bandeira sobretudo os sonetos; no conjunto, as crônicas dedicadas a Eneida demonstram sua preferência pelos versos alexandrinos e decassílabos, sendo que estes compõem a quase totalidade dos citados em línguas românicas. Como veremos, parte significativa das reflexões de Manuel Bandeira sobre versificação e métrica giram em torno do verso decassílabo, reflexões nas quais a lírica de Camões exerce um papel fundamental.

por uma enquete conduzida por Eneida na sua coluna no *Diário de Notícias*, nunca me foi possível localizar a reportagem original da autora.

2. A QUERELA PARNASIANA

As referências de Bandeira à poesia camoniana não se limitam, contudo, a alusões casuais. Ainda em *Itinerário de Pasárgada*, na série de capítulos dedicada às reflexões sobre versificação que antecedem a conquista do verso livre, Camões surge no centro da discussão a respeito das regras de poética predominantes na literatura brasileira no final do século XIX e início do século XX. O marco inicial do Parnasianismo brasileiro foi a chamada “Batalha do Parnaso”, travada entre os defensores do Romantismo e a nova escola nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1878, embora o termo “Parnasianismo” só passasse a ser usado muitos anos mais tarde (BANDEIRA, 1996, p. 8). Em linhas gerais, os parnasianos se opunham aos românticos em função do sentimentalismo, considerado excessivo, e à sua falta de apuro com os aspectos técnicos do poema. Dessa forma, defendiam “o cuidado métrico e rimático, a correção gramatical (...), a precisão vocabular, a poupança e acessibilidade das figuras de pensamento.” (RAMOS, 1959, p. 8) Em termos de assunto do poema,

Na origem, a poesia que se seguiu à dos românticos tendeu a diferenciar o momento emotivo pelo registro mais atento das sensações e das impressões, deslocando assim a tônica dos *sentimentos vagos* para a *visão do real*. Baudelaire falava em “moral das coisas”, o que não significava impassibilidade, mas objetivida-

de. Desta última, mal entendida, passou-se em pouco tempo ao *fetichismo do objeto*, à *reificação* (...). (BOSI, 1975, p. 247)⁴

Em relação à forma, a nova escola baseava-se sobretudo no *Tratado de Versificação* de Antônio Feliciano de Castilho, publicado em 1851 e responsável, em primeiro lugar, pela adoção definitiva dos versos graves em língua portuguesa, ou seja, a contagem de versos apenas até a última sílaba tônica, mesmo quando o verso se conclui por uma palavra paroxítona ou proparoxítona. As regras prescritas por Castilho levaram os parnasianos a “corrigirem” versos escritos até antes da publicação do tratado, como no caso dos próprios românticos ou mesmo de Camões (BANDEIRA, 1984, p. 37), sem atentarem para o anacronismo da análise⁵. As mesmas regras pontuaram tanto o debate dos parnasianos com os românticos quanto com os modernistas, como ficou registrado na série de artigos publicados em 1921 por Mário de Andrade, “Os Mestres do Passado” (BRITO, 1971), tendo

4 O “fetichismo do objeto” leva alguns parnasianos a compor poemas como “A vingança da porta”, de Alberto de Oliveira, descrito nas palavras de Antonio Candido, de hábito um crítico polido e discreto, como um poema “de uma tolice realmente exemplar”. Para o repertório de imagens na poesia de Alberto de Oliveira e o seu sentido, v. o ensaio “No Coração do Silêncio” (CANDIDO, 1995, p. 54-67).

5 É preciso assinalar que a análise anacrônica partiu, a princípio, do próprio Castilho, que, segundo Bandeira, classificou de “imperdoáveis desastres” as rimas *assinhalados, navegados, esforçados, edificaram, sublimaram, gloriosas, viciosas, valorosas, dilatando, devastando, libertando* daquelas marginais estrofes [as duas primeiras oitavas d’*Os Lusíadas*]. A discussão mais completa sobre técnicas de versificação encontra-se no verbete escrito por Bandeira para a enciclopédia Delta Larousse, “A Versificação em língua Portuguesa” (BANDEIRA, 1997, p. 533 e segs).

sido o poeta paulistano, ele mesmo, um atento estudioso da versificação parnasiana (KIMORI, 2016). Nas reflexões e análises derivadas do debate sobre a versificação de Castilho a que Bandeira retorna de maneira intermitente, dois nomes do parnasianismo brasileiro são constantes: Alberto de Oliveira⁶, que formava, juntamente com Olavo Bilac e Raimundo Correia, a grande tríade de poetas parnasianos, e Luís Delfino, um poeta menor que Antonio Candido inclui entre os “primeiros baudelairianos” e que abre a *Antologia de poetas brasileiros da fase parnasiana*, mas que aparece entre as leituras constantes de Bandeira, confirmando o seu preceito de que é em poetas menores que se aprende o que é preciso evitar em poesia (BANDEIRA, 1984, p. 34)⁷.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira discute, em particular, três dos preceitos da versificação parnasiana: a sinalefa obrigatória, a acentuação do decassílabo e a oposição entre rimas pobres e ricas. A respeito da sinalefa, que constitui na leitura de vogais próximas dentro de uma mesma sílaba – com frequência relacionada à sinérese, a leitura de hiatos como se fossem ditongos, e à sináfia, que discutiremos mais adiante –, Bandeira transcreve inteiro o soneto 106, já

6 Considerado o poeta mais rigoroso da tríade parnasiana, em cuja obra Bandeira chega a ver a influência do “amaneiramento dos gongóricos e árcades portugueses dos séculos XVII e XVIII” (BANDEIRA, 1997, p. 411), é justamente Oliveira que sofrerá o escrutínio mais atento de Bandeira e Mário de Andrade.

7 Tanto Luís Delfino quanto Alberto de Oliveira possuem verbetes na obra de Bandeira, *Apresentação da Poesia Brasileira* (BANDEIRA, 1997, p. 407 e 410).

mencionado, ao qual reproduziremos apenas o sexto e o décimo terceiro versos, por ele analisados:

Onde co'o vento a água se meneia, (verso 6)
Move-se brandamente o arvoredo; (verso 13)
(BANDEIRA, 1984, p. 37)

Estes versos teriam sido responsáveis, segundo Bandeira, pela sua contestação da regra da sinalefa obrigatória, pela qual, no sistema parnasiano, duas vogais próximas teriam que, necessariamente, fazer parte de uma mesma sílaba. Dentro desse sistema, o verso abaixo de “Capricho de Sardanapalo”, de Luís Delfino, conta dez sílabas, ainda que recorrendo ao que Bandeira chama, com frequência, de “elisão violenta”:

Vai/ Ra/ da/ més,/ re/ mon/ ta-/ te ao Hi/ ma/ laia
(BANDEIRA, 1996, p. 22)

No espírito da mesma regra, Bandeira encontrou na biblioteca da Academia Brasileira de Letras o exemplar de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, que pertencera a Alberto de Oliveira. Este anotara, ao lado do verso: “Grita; e os seus, medrosos, receando”, devido ao hiato depois de “Grita”, a seguinte observação: “Se não errado, frouxo”. Mas, como o próprio Bandeira constata no último capítulo de seu livro sobre Gonçalves Dias, os poetas românticos com frequência faziam

o hiato ou mesmo uma pausa de sílaba inteira depois de expressões como “Grita!”, em busca de uma maior expressividade:

O hiato é, na técnica do verso, o hábito fonético que mais extrema os nossos românticos dos mestres parnasianos. Estes só o admitiam no interior das palavras, jamais de uma a outra em caso de vogais fracas, mesmo quando o ponto ou a vírgula introduziam uma pausa natural. (BANDEIRA, 1958, p. 803)

No entanto, a análise do verso romântico é derivada da leitura de Camões, que leva o jovem poeta a constatar a expressividade do hiato em “a água”, “o arvoredo” e o inspira a escrever o poema “Hiato”, incluído em *Carnaval*⁸: (BANDEIRA, 1986, p. 38)

És na minha vida como um luminoso
Poema que se lê comovidamente
Entre sorrisos e lágrimas de gozo...

A cada imagem, outra alma, outro ente
Parece entrar em nós e manso enlaçar
A velha alma arruinada e doente...

- Um poema luminoso como o mar,
Aberto em sorrisos de espuma, onde as velas
Fogem como garças longínquas no ar...

8 Em *Carnaval*, o poema “Hiato” é seguido de outro, “Toante”, escrito para celebrar a descoberta da rima composta apenas pela coincidência de vogais, sem auxílio de consoante de apoio, o que reforça o peso que o próprio poeta atribuía a estas reflexões para a sua obra. (BANDEIRA, 1996, p. 98.)

Escrito em versos eneassílabos, o poema se destaca tanto pela escolha da métrica ímpar quanto pelo equilíbrio entre o uso do hiato e da sinalefa, que pedem pela interpretação pelo contexto, mas ainda ecoam o hiato do soneto camonianiano em “outro ente”, “manso enlaçar” e “no ar”.

É, ainda, através da observação de versos nos seus poemas preferidos, analisando-os de acordo com a função expressiva dentro do conjunto, que Bandeira constata o empobrecimento derivado de outra prescrição parnasiana: a redução da acentuação de versos decassílabos ao ritmo heroico, com acento na sexta sílaba, e ao sáfico, que apresenta os acentos na quarta e na oitava sílabas. A respeito de um verso decassílabo do parnasiano Luís Defino – “Ou se a-/ sas como as outras pombas têm...”, dividido em duas e oito sílabas –, Bandeira defende a divisão dos versos pelas “pauzas naturais de sentido” apontando que “encontram-se em Camões muitos exemplos harmoniosos de outros ritmos.” (BANDEIRA, 1996, p. 299.) Extraindo exemplos exclusivamente d’*Os Lusíadas* e das églogas, Bandeira destaca versos com outros tipos de acentuação ou mesmo de acentuação ambígua, como no mesmo caso de versos com duas e oito sílabas:

Que fa-/ mas lhe prometerás,/ que histórias (Canto V, estância 97)

E aque-/ las em que já foi convertida (Canto IX, estância 24)

Fugi-/ res por que não possa tocar-te (Canto IX, estância 78)

Se ser-/ ve inda dos animosos braços (Canto X, estância 31)

(BANDEIRA, 1996, p. 299)

Limitamo-nos, aqui, a reproduzir alguns dos muitos exemplos que Bandeira seleciona d'*Os Lusíadas*. Ainda que os mesmos versos possam ser lidos de outra maneira, é a leitura bandeiriana que possibilita localizar os recursos que serão apropriados em sua obra. A necessidade de reflexão e estudo de versificação não cessou na maturidade do poeta, que, em textos críticos e crônicas, retornava regularmente aos mesmos poemas e versos, ora retomando análises, ora com novas constatações. Já na década de 1940, ele dedicaria toda uma crônica ao estudo "*Sobre la percepción métrica*", do professor uruguaio Carlos Vaz Ferreira. Ao lado de profundos elogios e uma geral concordância com as ideias apresentadas pelo ensaio, no entanto, o cronista conclui com uma nota de desagravo ao desconhecimento de Ferreira em relação à obra camoniana: enquanto o ensaísta classifica as oitavas d'*Os Lusíadas* como repletas de "dureza e imperfeição", Bandeira reafirma Camões como o "mais forte e completo artista do verso em nossa língua." (BANDEIRA, 2009, p. 355) Segundo o poeta, o crítico uruguaio não conheceria *Os Lusíadas*, ao afirmar que no poema épico não haveria um único decassílabo dactílico, com acentos na 4^a e 7^a sílabas. Para contra-

por essa asserção, o cronista a contrapõe com uma série de exemplos, também presentes na nota sobre Luís Delfino:

Da vida tu-/ a tem tan-/ ta alegria (Canto II, estância 2)
Julgam por fal-/ sos ou mal/ entendidos (Canto V, estância 17)

Dos vossos rei-/ nos será/ certamente (Canto VII, estância 62)

O louvor gran-/ de, o rumor/ excelente (Canto IX, estância 46)

(BANDEIRA, 2009, p. 356)

Por fim, de volta ao *Itinerário de Pasárgada*, páginas adiante da análise sobre o hiato, Bandeira ainda atribui ao mesmo soneto 106 a redenção, para ele, das chamadas rimas pobres:

Rimas de participípios passados por exemplo, como no transcrito soneto de Camões, onde “sossegado” rima com “repousado”, “deitado” e “nomeado”. São eles tão pertinentes ao assunto (Machado de Assis de uma feita comentara versos meus com meu pai, elogiando as rimas, que pareciam “bem ligadas ao assunto”), soam tão bem dentro da tonalidade geral do poema, que ninguém se lembra que são todos participípios passados. (BANDEIRA, 1986, p. 40)

A questão das rimas, outro dogma da escola parnasiana, que só as admitia ricas ou preciosas, levanta finalmente aquele que será o aspecto mais relevante para as soluções técnicas da poética bandeiriana: o contexto, única medida possível para se avaliarem

as escolhas feitas dentro de um poema. Ainda que escrito antes da Semana de Arte Moderna e do debate modernista no Brasil, o “Soneto a Camões” já abriga muitas das questões de versificação que serão fundamentais nos anos seguintes e para toda a obra bandeiriana.

3. À LA MANIÈRE DE...

Segundo Bandeira, depois de escrever o “Soneto a Camões”, na Suíça, ele o teria enviado a Eugênio de Castro, como forma de lhe pedir recomendação para o seu editor, jamais obtendo uma resposta (BANDEIRA, 1984, p. 56). Esta curiosidade sobre a obra bandeiriana nos ajuda a localizar a redação do poema durante a estadia em Clavadel, contemporânea das reflexões tratadas no capítulo anterior. Publicado na sua coletânea de estreia, *A Cinza das Horas* (1917), o poema aparece ao lado do soneto a Antônio Nobre e da “Paráfrase” de Ronsard, ligando a poesia de Bandeira à tradição e, ao mesmo tempo, inaugurando um costume que o poeta manteria em todas as suas coletâneas, cada uma delas contendo composições em homenagem a outros poetas.

Quando n’alma pesar de tua raça
A névoa da apagada e vil tristeza,
Busque ela sempre a glória que não passa,
Em 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.

E enquanto o fero canto ecoar na mente
Da estirpe que em perigos sublimados
Plantou a cruz em cada continente,

Não morrerá sem poetas nem soldados
A língua em que cantaste rudemente
As armas e os barões assinalados.

O “Soneto a Camões” é composto de três procedimentos de poética, dois clássicos e um moderno: a emulação, a imitação e a montagem. A emulação consiste no uso de princípios de poética a partir de modelos; a imitação, aqui, é compreendida no sentido dos poemas “à maneira de...”, consagrados pela tradição clássica, mas sobretudo inspirados pela seção homônima na coletânea *Jadis et Naguère* (1884), de Paul Verlaine; e a montagem é feita, sobretudo, através da recombinação de versos célebres do poeta homenageado, e que Bandeira transforma em traço característico de seus poemas “à maneira de”.

Soneto petrarquiano e decassílabo, com acento constante na sexta sílaba, trata-se, à primeira vista, de um poema bastante convencional, enquanto os pequenos desafios aos preceitos parnasianos permanecem em detalhes na métrica e nas rimas. Bandeira mantém o hiato nos versos 1 (“tua”) e 4 (“heroísmo”), ainda que faça a sinérese em “poeta” (versos 7 e 12) e

“eocar” (verso 9), ao mesmo tempo em que, no segundo verso, faz a sinalefa depois de “apagada”. De todas as escolhas de métrica, no entanto, a mais incomum se encontra no quarto verso:

Em/ teu/ poe-/ ma/ de he/ ro/ ís/ mo e/ de/ be/ leza

O verso, mesmo com a sinalefa obrigatória, possui onze sílabas, mas continua sendo um decassílabo.⁹ Para entender como lê-lo, voltamos a um dos versos camonianos preferidos enumerados por Bandeira na crônica a Eneida, na verdade um dístico:

Quando de minhas mágoas a comprida
(I)maginação os olhos me adormece,

Tradicionalmente se grafa o início deste segundo verso como “Maginação”, forma quinhentista da palavra “imaginação”, não apenas por questões filológicas, mas também para evitar que o verso tenha uma sílaba a mais. No segundo aspecto, o cuidado se revela desnecessário, uma vez que ocorre a sináfia, ou, como Bandeira prefere definir, encontramos um verso que

9 O verso poderia ser lido como um dodecassílabo, com acentos na quarta, oitava e décima-segunda sílabas (Em/ teu/ po/ e/ ma/ de he/ ro/ ís/ mo e/ de/ be/ leza), o que exigiria, no entanto, uma leitura forçada do restante do soneto. Nossa leitura, nesse sentido, está de acordo com a de MARQUES (2018, p. 58). Como vimos apontando ao longo da análise, o soneto a Camões é tanto uma expressão da admiração do jovem Bandeira pelo mestre lusitano quanto um estudo do verso decassílabo, o metro ao qual mais frequentemente dedica suas reflexões e também aquele escolhido, na maioria dos casos, em poemas “à maneira de”.

começa por vogal e entra na medida, se a “embebe-
mos” na vogal que termina o verso anterior (BAN-
DEIRA, 1958, p. 795). Bandeira encontra inúmeros
exemplos no Romantismo brasileiro, em particular
na poesia de Gonçalves Dias:

Dize-nos quem és, teus feitos canta
[Ou] se mais te apraz, defende-te
(“I-Juca-Pirama”)

Tal a chuva
Transparece
Quando desce
E ainda vê-se
[O] sol luzir:
Como a virgem
Que numa hora
Ri-se e cora
Depois chora
[E] torna a rir!¹⁰
(“A Tempestade”)

Como Bandeira reforça em inúmeras ocasiões, “o movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte”. A leitura do verso no contexto se revela, desse modo, mais enriquecedora, ao mostrar como poetas como Camões e Gonçalves Dias souberam usar os recursos da língua para conferir aos versos maior movimento. Nesse contexto, a leitura do soneto a Camões apresenta, igualmente, versos que podem ser lidos em outros

10 A sináflia ocorre, aqui, no quinto e no décimo versos da segunda estrofe do poema, embora Bandeira assinale apenas o primeiro caso.

ritmos. Assim, encontramos no poema versos que podem ser divididos em quatro e seis sílabas e com a divisão 3+3+4, também destacadas na nota a Luís Delfino. Igualmente ligadas ao assunto são as rimas, com a predominância de rimas pobres (tristeza/ beleza/ grandeza, raça/ desgraça/ jaça), entre as quais vemos as retiradas diretamente da primeira estrofe d’*Os Lusíadas*, mas também inspiradas pelo soneto 106: sublimados/ assinalados.

Neste ponto o soneto, ainda que dirigido ao próprio Camões, se coloca como um poema de imitação, exercício clássico pelo qual poetas cultivavam o estilo de outros, seus contemporâneos ou antecessores vistos como modelos. Na mesma coletânea, encontramos o soneto a Antônio Nobre, e, nas seguintes, poemas como “A Sereia de Lenau” (*Carnaval*), os sonetos dedicados a Augusto Frederico Schmidt e Alphonsus de Guimarães, além do “Gazal em louvor de Hafiz” (*Lira dos Cinquent’Anos*), toda a seção intitulada “À maneira de...” em *Mafuá do Malungo* e, por fim, o soneto “*Ad instar Delphini*”, de *Estrela da Tarde*. Este último, que indica um retorno às leituras parnasianas no seu último livro de poemas, faz homenagem a Luís Delfino, um dos autores contemplados na sua antologia dedicada à escola, e inclui uma curiosa segunda estrofe:

Camões, valei-me! Adamastor, Magriço,
Dai-me força, e tu, Vênus Citereia,
Essa doçura, esse imortal derriço...
Quero também compor minha epopeia!

No entanto, o impulso de cantar a amada de forma muito mais telúrica suplanta, no eu-lírico, o desejo de compor obras grandiosas:

Quero cantar, como cantou Delfino,
As duas curvas de dois brancos pés!

O último verso do poema é também o último verso do soneto “Capricho de Sardanapalo”, reproduzido na *Antologia de Poetas Brasileiros da fase parnasiana*. Em comum com o soneto a Camões, “*Ad Instar Delphini*” tem o verso decassílabo, métrica preferida dos poemas bandeirianos “à maneira de...”, e a transposição direta de versos do poeta homenageado. Procedimento comum na poesia de Bandeira, que chegou a definir a si mesmo como um plagiário (BANDEIRA, 1966, p. 43), no presente poema o uso dos versos camonianos faz com que frases familiares ressoem no ouvido do leitor em um novo contexto. Assim, o segundo verso do soneto a Camões – “A névoa da apagada e vil tristeza” – ecoa as célebres desiludidas palavras do final da epopeia:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza

Du'a austera, *apagada e vil tristeza*. (Canto X, Estância 145)

Da mesma forma, o terceiro verso recupera o soneto 82 (“Doces lembranças da passada glória”), e o penúltimo verso evoca o soneto 86, “Cara minha inimiga, em cuja mão” (“Se os meus rudes versos podem tanto”). A principal fonte, no entanto, é a célebre primeira estrofe d’*Os Lusíadas*, que reparece nos versos 10 e 14:

*As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;* (Canto I, Estância 1)

Bandeira inverte a ordem dos versos da épica, iniciando o soneto pela citação do último canto e concluindo pelo seu primeiro verso. A inversão tem o efeito de reverter o movimento da obra original, consolando o poeta-herói da sua desilusão com o povo português. Nesse sentido, a parelha “poeta e soldado”, presente duas vezes no poema e também na nota biográfica de Camões na *Antologia Nacional*, denota um personagem que lutou igualmente pela sua língua e pelo seu país (“O amor da grande pátria portuguesa”).

Por isso, o eu-lírico recomenda que o grande poeta procure consolo no seu próprio trabalho, no “poema de heroísmo e de beleza”. Além de “poeta e soldado”, Camões é o “gênio purificado na desgraça”, o indivíduo que concentra em si mesmo o valor de toda uma nação. Esta visão acrescenta um tom romântico ao poema, ao retratar um artista cuja obra é fruto do sofrimento e cujo sacrifício pessoal é compensado pela obra que relega, capaz de immortalizar a língua portuguesa.

Assim sendo, o predomínio d’*Os Lusíadas* nas referências à obra de Camões se articula com a exaltação do poema épico, através do diálogo com o seu autor. No contexto do livro de um poeta estreado, encontramos um Bandeira que vê sua própria obra como herdeira da camoniana; no entanto, é possível perceber também que se trata de uma determinada herança camoniana, orientada por uma leitura bastante característica do século XIX, que se pontua por conceitos como “gênio da língua”, sentimento nacional e relação entre obra e sofrimento pessoal, todos típicos do Romantismo, como descreve Antonio Candido:

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade corresponde uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, missão so-

cial, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, de uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia. (CANDIDO, 1997, p. 25)

Se o comentário final do épico de Camões é uma valoração moral da nação portuguesa, a leitura do jovem Bandeira o transforma em uma imagem da transcendência do artista sobre o mundo que o rodeia: não se trata mais de um povo que não está à altura do poema épico que lhe foi dedicado, porque esta elevação já é considerada impossível. Nesse sentido, os termos da missão “de beleza ou de justiça” a que se refere Candido ecoam, no soneto, no “poema de heroísmo e de beleza”: a missão é o poema em si e a glorificação da língua portuguesa, e não mais a imortalização de um povo. Na poética romântica, essa posição privilegiada resulta, inexoravelmente, no isolamento do poeta, o que se torna ao mesmo tempo testemunho de sua grandeza: é nesses termos que o eu-lírico tenta consolar o mestre lusitano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como diz Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira, em 25 de janeiro de 1925:

Não quero que você pense que estou imaginando criar uma língua nova, como se diz que fizeram Dante e Camões, principalmente o primeiro. Ora isso é idiota porque Dante seria incapaz de escrever o italiano da

Comédia se antes dele não tivesse a escola siciliana e toda a porção de trovadores que já escreviam em língua vulgar. Eles é que permitiram a existência dum Dante pra língua italiana como os cronistas e cantadores portugueses permitiram o português de Camões. Mas não foi afetação que fez a gente policiar a sua escrita e por o pronome aqui porque Camões o botara aqui? (MORAES, 2000, p. 181-183.)

A afirmação corrobora como Mário e Bandeira tinham consciência de que mesmo a vanguarda é resultado de uma tradição, sendo necessário conhecê-la a fundo para não se incorrer no erro de procurar criar algo que se queira inteiramente novo e ignorar as conquistas das gerações anteriores. Apesar disso, a segunda afirmação contida na carta, a respeito da colocação pronominal, reproduz um velho preconceito, de que o excesso de regras imposto à gramática de língua portuguesa no final do século XIX viesse de uma leitura excessivamente cuidadosa de Camões e outros clássicos; como Bandeira contesta junto a Andrade e reafirma em suas memórias, era justamente a desatenção com a obra dos melhores poetas em língua portuguesa que sustentava o apego parnasiano a regras cuja origem não se conhecia muito bem. Desse modo, a modernidade pode ser encarada, em determinados aspectos, mais como um retorno, cuidadoso e refletido, à tradição do que a sua negação cega.

O empenho de poetas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira consistiu em demonstrar que a hipertrofia da forma parnasiano-simbolista não apenas

acabava por asfixiar a arte poética, como igualmente ignorava as lições contidas nas obras dos maiores autores de língua portuguesa. Em suas memórias, Bandeira chega a recuperar os nomes de alguns parnasianos “de segunda ordem” muito lidos, na virada do século passado, em função de sua obediência às regras. Além do primeiro momento do Modernismo, contudo, as reflexões sobre versificação prosseguiram durante toda a vida toda do poeta. Nesse sentido, o constante retorno à obra camoniana, refletido nas referências em crônicas e poemas, revela um movimento pelo qual Bandeira amiúde relê seus predecessores, reforçando ou corrigindo pontos de vista. Neste processo, Camões se torna uma das principais referências para o Modernismo e, posteriormente, para toda a obra bandeiriana.

REFERÊNCIAS

- ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, Andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros: fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. 2. edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas Inéditas 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas Inéditas 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20. edição. Introdução de Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. edição. Rio de Janeiro/ Brasília: Nova Fronteira/ INL, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa. Volume II: Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BARRETO, Fausto e LAET, Carlos de. *Antologia Nacional*. 14. edição. São Paulo: Francisco Alves, 1929.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. edição. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Comentários de Augusto Epifânio da Silva Dias. 2. edição melhorada. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1916. [Disponível em: <http://bib-dig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6373>]
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Poesia lírica*. Seleção e introdução por Isabel Pascoal. Lisboa: Ulisseia, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 3. edição. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira, 2o volume (1836-1880)*. 8. edição Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula*. 5. edição. São Paulo, Ática, 1995.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificacão portuguesa pelo Visconde de Castilho: seguido de consideracões sobre a declamacão e a poética*. 4. edição. Porto: Livraria Moré, 1874.
- KIMORI, Ligia Rivello Baranda. *Mestres no Passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*. 450 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MORAES, Marcos Antonio (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/ IEB, 2000.

MARQUES, Pedro. Verso de letra e de ouvido: Manuel Bandeira. *Intertexto*. Uberaba, v. 11, n. 2, p. 56-79, 2019. DOI: 10.18554/ri.v11i2.3433. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/3433>. Acesso em: 13 mar. 2022.

RAMOS, Péricles Eugênio. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.