

## A POESIA PRISMÁTICA DE MANUEL BANDEIRA<sup>1</sup>

---

ANTÔNIO DONIZETI PIRES\*

---

### RESUMO

Manuel Bandeira (1886-1968) é dos mais destacados e amados poetas líricos do Brasil, cujas atividades em prol da nova estética modernista incluem vários campos da arte, da cultura e do ensino. Estreou em 1917 com *A cinza das horas*, vincado por ressaibos parnaso-simbolistas, mas logo se tornou um dos ícones do Modernismo, bastante respeitado pelos artistas da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922). Ao fim de uma produtiva carreira poética, constata-se que a melhor herança de Bandeira é a universalidade, pois transitou pelas formas e técnicas tradicionais e vanguardistas e explorou temas que abarcam a tradição lírica e aqueles que ressaltam o cotidiano e o desconcerto do homem moderno na grande cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira, Modernismo, Manuel Bandeira, temática.

---

### O POETA-PRISMA

O prisma é a figura geométrica que caracteriza à perfeição a obra artística e a atividade intelectual de Manuel Bandeira (1886-1968), poeta lírico essencial à literatura brasileira do século XX que também foi poeta-crítico, poeta-cronista, poeta-tradutor, poeta-professor, poeta-missivista...

Tais atividades complementam e enriquecem o poeta lírico e se dimanam, sobretudo, a partir das atividades do Bandeira cronista de vários jornais brasileiros (são fundamentais suas crônicas sobre o Brasil colonial, sobre cinema e sobre seu “cotidiano humilde” no bairro do Curvelo, no Rio de Janeiro); ou do Bandeira crítico de artes plásticas e

---

\* Doutor em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara), São Paulo, São Paulo, Brasil. Professor de Literatura, atuando na graduação e na pós-graduação. Pesquisador bolsista CNPq PQ 2.  
E-mail: anto.don.pires@gmail.com.

estudioso de literatura, numa espécie de cruzada em prol da nova arte e da nova literatura modernista<sup>2</sup>; ou do Bandeira professor universitário de literatura, condição em que escreveu as proveitosíssimas *Noções de história das literaturas* e *Apresentação da poesia brasileira* (seguida de antologia)<sup>3</sup>, às quais, tempos depois, juntaram-se a não menos proveitosa “A versificação em língua portuguesa” (para a enciclopédia *Delta Larousse*, 1956) e um conjunto de antologias da poesia brasileira, do Romantismo ao Modernismo.

Além disso, o poeta escreveu várias biografias (a de Gonçalves Dias apareceu em 1952, antecedida – 1951 – pelas *Obras poéticas de Gonçalves Dias*, edição crítica e comentada por Bandeira, que também tomou a peito, por encargo da família de José Albano, a edição crítica das *Rimas* – 1948 – do poeta hoje esquecido). Bandeira ainda proferiu conferências e escreveu resenhas, estudos e artigos críticos que ajudaram, por exemplo, a creditar ao árcade Tomás Antônio Gonzaga, definitivamente, a autoria das *Cartas chilenas* (1940, ano em que foi eleito para a Academia Brasileira de Letras).

Por sua vez, o tradutor respeitado revelou aos brasileiros nomes fundamentais da lírica estrangeira, ao traduzir composições de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Nicholas Guillén, Rainer Maria Rilke, Heine, Emily Dickinson, E. E. Cummings, Elizabeth Bishop, Supervielle e muitos outros, e ao juntá-las continuamente em edições sucessivas de seus *Poemas traduzidos* (1948 e 1956; hoje incorporados ao total da poesia bandeiriana, *Estrela da vida inteira*, desde 1966). Além da tradução de poesia, merece respeito e atenção a extrema dedicação de Bandeira ao teatro universal, pois traduziu inúmeras peças (tragédias, dramas, comédias, autos) ao longo de toda a vida: *Macbeth*, de Shakespeare; *Auto do divino Narciso*, de Juana Inés de la Cruz; *D. Juan Tenório*, de Zorrilla; *A máquina infernal*, de Jean Cocteau; *Mary Stuart*, de Schiller; *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht; *A casamenteira*, de Thornton Wilder etc. Em função de seus serviços prestados à cena teatral brasileira (e portuguesa, pois versões de Bandeira foram representadas em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Lisboa), penso que seu trabalho tradutório teatral está a merecer, com urgência, a atenção das casas editoras para a republicação completa de todas as peças vertidas ao português pelo poeta (hoje raríssimas), pois tal negligência tem causado problemas tanto ao leitor

comum e ao estudioso de teatro, em nossas universidades, quanto a nosso encenador teatral contemporâneo, privado de um patrimônio que poderia reaproveitar em novos e estimulantes espetáculos.

Neste esboço, não pode faltar o missivista Bandeira, que se entrelaça o poeta-crítico se consideramos sua fundamental correspondência com Mário de Andrade e com vários outros amigos poetas (João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, entre outros). Quanto a este último aspecto, frise-se que Manuel Bandeira é poeta-crítico na tradição daqueles poetas modernos (do Romantismo alemão à vanguarda e à contemporaneidade, passando por Poe, Baudelaire, Mallarmé, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Mário Faustino, Haroldo de Campos...) que, além de exercerem a atividade poética, esmeraram-se também em pensar e em refletir, no bojo mesmo do poema e/ou em estudos, artigos, ensaios, traduções e magistério diverso, sobre as questões fundamentais da poesia e da linguagem poética, alcançando e explorando não apenas a dimensão estética e poética do trabalho criativo com a palavra, mas também suas implicações éticas, contextuais, sociopolíticas.

#### A POESIA-PRISMA

A essas atividades que revelam uma existência dedicada à arte e à cultura, logicamente se junta a poesia de qualidade indiscutível criada e publicada por Bandeira no decorrer de sua vida, em dez livros que, desde 1966 (em comemoração aos 80 anos do longevo poeta), estão reunidos em *Estrela da vida inteira: A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919), *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), *Estrela da manhã* (1936), *Lira dos cinquent'anos* (1940; poemas novos, como parte da primeira edição das *Poesias completas*), *Belo belo* (1948; acrescido à terceira edição das *Poesias completas*), *Mafuá do malungo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da tarde* (1963).

Não é intenção, aqui, retomar o estudo da poesia bandeiriana em sua totalidade e/ou questionar a sua divisão em fases, uma vez que concordo em larga medida com o assentado pela melhor crítica brasileira e estrangeira, seja no tocante à fase inicial dessa poesia, de sutil recorte fixo, mas já testando o verso livre (1917-1924, dita “pré-

modernista”, “parnasosimbolista” ou “penumbriista” – termo que acato desde o estudo pioneiro de Norma Goldstein, de 1983), seja em relação à sua fase propriamente modernista (1930-1963, *grosso modo*), esta destacadamente estudada por Gilda e Antonio Candido (1965; 1998), Bella Josef (1972), Giovanni Pontiero (1986), Júlio Castañon Guimarães (2008) etc. Entre estes, inserem-se ainda os argutos ensaios de interpretação de Davi Arrigucci Jr. (2000, 2001 e 2009), em que faz sobressair, estilística e tematicamente, os aspectos de humildade e simplicidade arduamente construídos na poesia madura do poeta de Recife, conforme o crítico resume em seu estudo “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”:

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, ‘cristalizada’ desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores (ARRIGUCCI JR., 2001, p.9; grifos e aspas do autor).

Tal “atitude humilde”, de estofo temático e estilístico, não é meramente a poetização do cotidiano e do prosaico (como é típico do Modernismo) – embora possa ser buscada na “[...] relação [de Bandeira] com a pobreza” (p.9) e com a doença e a morte –, mas parece traduzir (e estruturar) a convicção e a “[...] noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras” (p.10). Neste e em seus outros estudos, o crítico procura compreender a tensão e o “paradoxo” da poética bandeiriana: “[...] o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime” (p. 10).

Os citados são estudos fundamentais que explicam como e por que Bandeira tornou-se um dos ícones do Modernismo brasileiro, sendo ainda hoje fecunda lição de poesia, de poética (e de ética) aos contemporâneos. Ícone que também já fora para os seus contemporâneos de 1936, quando da publicação da *Homenagem a Manuel Bandeira* em decorrência do cinquentenário do poeta, num momento em que publicara apenas cinco livros (se considerarmos os 47 exemplares de *Estrela da manhã*, apenas para subscritores, saído naquele ano). No

livro de homenagem (de que participaram 32 dos mais destacados escritores, poetas, artistas e intelectuais brasileiros), há poemas, depoimentos, impressões e estudos críticos. Dentre estes, o intitulado “Notas sobre Manuel Bandeira”, de Sérgio Buarque de Holanda, em que se lê: “Feita de *tensão e de contenção*, mesmo onde aparenta facilidade, abandono e até generosa abundância, sua poesia não exclui jamais o rigor” (HOLANDA, 1986, p. 217, grifo meu<sup>4</sup>), pois o artista de Pernambuco contém o excesso de inspiração e, ao contrário de muitos de nossos poetas, “[...] frouxos e derramados, ele vive as suas emoções e as exprime *não por expansão, mas por concentração*, sem para isso precisar defender-se da vida e do mundo ou mergulhar na estratosfera como um Góngora ou um Mallarmé” (p.217, grifo meu).

Penso ser por homenagens poéticas como as de Drummond, Mário de Andrade, Jorge Lima, Murilo Mendes, Dante Milano e Vinicius de Moraes, ou por estudos incisivos como o de Holanda, que Manuel Bandeira tanto apreço dispensa ao livro coletivo, em páginas memoráveis do seu *Itinerário de Pasárgada* (publicado em 1954, com projeto de capa de Carlos Drummond de Andrade, e reeditado, com acréscimos, em *De poetas e de poesia* – 1957):

Pois foi Rodrigo [M. F. de Andrade] que promoveu a *Homenagem a Manuel Bandeira*, belo volume onde, ou em poemas, ou em estudos críticos, depoimentos, impressões, ou em desenhos, exprimiram muitos de meus amigos o seu sentimento a meu respeito ou a respeito da minha poesia. [...] Quem quer que queira estudar a minha poesia e a da minha geração não pode dispensar a leitura desse livro (BANDEIRA, 1997, p. 344).

Em suma, no decorrer de sua obra poética, frise-se que o prismático Bandeira, além de ter transitado pelas formas e técnicas tradicionais e vanguardistas, também explorou temas que abarcam a tradição lírica (Deus, a religião, a morte, a alma, o amor, a natureza, a família, a infância) e aqueles que ressaltam o desconcerto e a fragmentação do homem moderno (a grande cidade, o eu problemático, o cotidiano simples e humilde, o desencontro, a solidão, a finitude, a doença, o corpo – seja o corpo do poeta ou o corpo do poema; seja o corpo da prostituta; seja o corpo do desvalido social e existencialmente, que se espoja nos restos da civilização). Por tais motivos, o presente trabalho,

na tentativa de clarificar algo do temário e da técnica de Bandeira, bem como dos aspectos debatidos acima, propõe um percurso crítico por três livros modernistas de Bandeira, culminando com a análise crítico-interpretativa de três poemas extraídos das respectivas coletâneas, a saber: “Não sei dançar” (*Libertinagem*, 1930), “Elegia de verão” (*Opus 10*, 1952) e “Passeio em São Paulo” (*Estrela da tarde*, 1963).

O primeiro dos três livros, *Libertinagem*, com 38 poemas, é tradicionalmente considerado pela crítica o mais vanguardista de Bandeira, por certo a partir do próprio juízo que ele faz da coletânea no *Itinerário*: “*Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo” (BANDEIRA, 1997, p.337), razão por que acostumou-se a aprender e a ensinar que o metapoema “Poética”, contido no livro, é um claro manifesto vanguardista a favor da liberdade de expressão e de construção pleiteadas pelo Modernismo de 1922. O programa é claro em alguns versos do famoso poema: “Estou farto do lirismo comedido / [...] // Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais / Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção / Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis // [...] – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (BANDEIRA, 1998, p.129). O pressuposto neste metapoema foi da máxima importância para a configuração poético-estética (e ética) do Modernismo brasileiro em suas generalidades, pois somou-se a vários outros textos programáticos da década de 1920 (de Mário e Oswald de Andrade, mas também de Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e outros), no sentido de efetivamente “botar abaixo” o edifício parnasiano para franquear outras portas aos poetas novos, como o uso deliberado dos versos livres e brancos, em clara recusa ao verso “co-medido”; a conquista de ritmos novos e também livres, “inumeráveis”, não contados pelas sílabas e pausas e cesuras fixas do metro tradicional e/ou pela fixidez da estrofação convencional; ou o apreço pela linguagem mais coloquial e prosaica e pelos temas do cotidiano.

No entanto, no caso particular de Bandeira, o postulado em “Poética” deve ser visto com certa cautela: as novas frentes modernistas serão, de fato, exploradas, utilizadas e absorvidas pelo poeta parnasosimbolista que estreara em 1917, mas o mesmo livro de 1930, em que se

encontra “Poética”, encerra-se com pelo menos dois poemas marcados pela versificação tradicional (“Vou-me embora pra Pasárgada” e “Poema de finados”), embora o primeiro, em redondilhos maiores, não respeite qualquer sistema de rima e/ou de estrofação, e o segundo se perfaça em três quadras de sutil jogo de rimas consoantes e toantes, externas e internas:

### “Poema de finados”

Amanhã que *é* dia dos mortos  
Vai ao cemitério. Vai  
E procura entre as sepulturas  
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.  
Ajoelha e reza uma oração.  
Não pelo pai, mas pelo filho:  
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida  
*É* a amargura do que sofri.  
Pois nada quero, nada espero.  
E em verdade estou morto ali.  
(BANDEIRA, 1998, p. 144-145; grifo meu).

O poema é composto de versos octossílabos – exceto pelo segundo da primeira quadra, que é redondilho maior à primeira vista e à primeira leitura (porém, se se força um hiato em “ce-mi-té-ri-o”, vê-se que o verso se ajeita claramente em oito sílabas – uma violência e uma aberração, por certo, para parnasianos, mas não para um modernista do naipe de Bandeira). No estrato sonoro, o poema chama a atenção pela musicalidade das rimas externas, incisivas e duras nas consoantes (“Vai/pai”, “oração/precisão”) e mais delicadas nas toantes (“bonitas/filho/vida/sofri/ali”), estas e aquelas sempre com o apoio ocasional das rimas internas, que as duplica (“vai/pai”; “dia/filho”). Tal modo livre de distribuição das rimas poderia ser sintetizado em “xaxa / bcbc / bbxb” (sendo que “x” marca as rimas órfãs), com evidente prevalência das toantes em “i”, vogal de certa estridência e cristalinidade expressiva,

a que se junta a clareza ainda mais aberta do “a” nas rimas externas já destacadas e nas internas toantes “nada/verdade”, da última estrofe. Tais sons positivos e cristalinos, conquanto se apoiem também no “e” aberto das internas “cemitério/leva/reza/resta/é/quero/espero”, estão em nítido contraste com as outras internas “procura/sepulturas/sepultura”, de cavernoso ressoo, e que ecoam na “amargura” da última estrofe. O tema da morte (real, do pai, e metafórica, do eu-lírico) é evidente e é tratado com saudade e como falta, daí ressaltando (em mais um contraste significativo, agora semântico) o sofrimento e a solidão do sujeito lírico, morto em vida, e que por isso “tem mais precisão” de oração, de compreensão, de companhia e do apoio de um “tu” indefinido a quem ele, imperativamente, se dirige. Num aprofundamento da leitura, pode-se contrapor as “três rosas bem bonitas”, concretas mas fanáveis, de vida brevíssima, à oração abstrata, longeva (um pedido? uma súplica? um poema?) que o eu-lírico clama para si mesmo, não obstante a persistência de algumas dúvidas: por que rosas, e não outra flor mais afeita aos mortos? De que cor, tais rosas? Por que em número de três?

Em suma, quer-se dizer, com apoio do poema transcrito e do rápido comentário a ele, que o já maduro Manuel Bandeira incorpora sem traumas as novidades modernistas, alternando-as de forma requintada com o versejar rigoroso e a forma fixa tradicional, conforme é patente nos outros dois livros eleitos para este estudo: se entre os 38 poemas de *Libertinagem* não há nenhum soneto, este comparece uma vez no curto *Opus 10* (com 21 poemas), e tem presença saliente entre os poemas de *Estrela da tarde*, livro composto de 45 poemas se considerarmos, obviamente, que suas cinco últimas composições abarcam mais de um texto: o 41º (“Duas canções do tempo do beco”) é formado por dois poemas, “Primeira canção do beco” e “Segunda canção do beco”; o 42º (“Louvações”) desdobra-se em 12, destacando-se os famosos louvores (um típico “cantar de amigos” bandeiriano) a Rachel de Queiroz ou a Drummond, ou mesmo aos cantadores do Nordeste e ao Rio de Janeiro; os seguintes, 43º e 44º poemas, respectivamente “Composições” (com cinco textos) e “Ponteiros” (com quatro), representam a experiência concretista de Bandeira; enfim, o 45º (“Preparação para a morte”) congloba cinco poemas (“Preparação para a morte”, “Vontade de morrer”, “Canção para minha morte”, “Programa para depois de minha morte”, “O crucifixo” e “A Lourdes”), dos quais alguns admiráveis: o



terceiro, em que se salienta o intertexto com Gonçalves Dias (“Bem que filho do Norte / Não sou bravo nem forte” –BANDEIRA, 1998, p.269), poeta caro a Bandeira; e o quarto, com mote/epígrafe de Guimarães Rosa (“... *esta outra vida de aquém-túmulo*”, glosado no verso final do poema), transcrito na íntegra porque revelador do tema da morte, aqui tratada com lirismo pungente e certo distanciamento coloquial típicos de Bandeira (1998, p. 270):

Depois de morto, quando eu chegar ao outro mundo,  
Primeiro quererei beijar meus pais, meus irmãos, meus avós, meus  
tios,

[meus primos.

Depois irei abraçar longamente uns amigos – Vasconcelos, Ovalle,  
Mário...

Gostaria ainda de me avistar com o santo Francisco de Assis.

Mas quem sou eu? Não mereço.

Isto feito, me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória

Esquecido para sempre de todas as delícias, dores, perplexidades

Desta outra vida de aquém-túmulo.

Sem contar, no livro de 1963, o apreço do poeta pelas formas mais ou menos fixas, de caráter popular (“Acalanto” e “Embaló”), e por aquelas cultuadas secularmente e que gozaram da predileção dos chamados “poetas cultos” (canção – “Duas canções do tempo do beco” –; elegia – “Elegia de Londres” e “Elegia para Rui Ribeiro Couto” –; balada – “Guilherme de Almeida” e “Balada para Isabel”), sendo que a primeira das baladas e as elegias exemplificam o “cantar de amigos” tão característico de Bandeira (que também o exercita, intertextualmente, no poema transcrito acima, com a epígrafe rosiana e a lembrança de Jayme Ovalle e Mário de Andrade), de Carlos Drummond de Andrade (de quem tomamos, aliás, a expressão “cantar de amigos”, presente em sua *Antologia poética* de 1962) e dos modernistas brasileiros em geral; “cantar” que então se reveste de ricas conotações intertextuais e metapoéticas. Enfim, viajando entre o passado e o presente, entre a tradição e a vanguarda, ou entre a metrificação tradicional e a nova proposta modernista, Bandeira passa pelo poema em prosa e chega, em *Estrela da tarde*, a explorar outros modos de fazer poesia, agora valorizando (por certo inspirado na Primeira Exposição Nacional de

Arte Concreta, que aconteceu entre 1956 e 1957, em São Paulo e depois no Rio de Janeiro) o espaçamento da página, a quebra de palavras e o princípio verbivocovisual adotado pelos poetas concretistas, embora persista a dúvida se as experiências de Bandeira neste particular, ainda que interessantes, não seriam uma espécie de *blague* modernista meio extemporânea (ou bissexta, para usarmos termo de sua predileção) com os cerebrais poetas paulistas. Seja como for, tais poemas podem ser lidos pelo diapasão “à maneira de” com que Bandeira dialogou intertextualmente, às vezes carregando na ironia e no humor, com poetas seus contemporâneos e outros do passado. Assim, pelo mesmo instrumento se afinam “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”, “Gazal em louvor de Hafiz” e “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” (de *Lira dos cinqüent’anos*); ou os poemas intitulados “À maneira de (Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt e E. E. Cummings)”, que o poeta enfeixou em *Mafuá do malungo*; ou ainda “Uma face na escuridão” (de *Opus 10*), sobre o qual Bandeira revela, em nota de rodapé: “Poema desentranhado de uma página em prosa da escritora Dinah Silveira de Queiroz” (BANDEIRA, 1998, p. 216). Todos os citados são poemas “de circunstância”, por certo (como a seção “Jogos onomásticos”, que abre *Mafuá*), mas ultrapassam o mero exercício porque, por um lado (insista-se neste ponto), são diálogos intertextuais levados ao extremo e exibem as características fundamentais de Bandeira. Por outro (e em complemento ao afirmado), o fato de extrair poesia da literatura dos outros (amigos ou não, contemporâneos ou não) coaduna-se com a ideia mestra de Bandeira (reiteradamente expressa em *Itinerário de Pasárgada*) de que a poesia está em tudo e pode ser retirada de tudo<sup>5</sup>. Exemplos dessa atitude são também os poemas feitos a partir de notícias veiculadas em jornais (“Poema tirado de uma notícia de jornal”, de *Libertinagem*, ou “Tragédia brasileira”, de *Estrela da manhã*), embora o patetismo, o desespero e o abandono que marcam a ferro e fogo a humana condição, em qualquer dimensão, deem lastro a estes dois poemas e os elevem – ética e esteticamente – a um patamar outro da poesia bandeiriana.

Enfim, aqui se enfatiza que a união dos três livros escolhidos se dá tanto pelos aspectos de forma e construção (em 1930, mais vanguardistas; em 1963, mais equilibrados, inclusive com a retomada crítica da tradição), mas se ressalta também que a unidade maior entre

as três coletâneas dá-se principalmente em torno da temática. *Grosso modo*, esta pode variar de um livro a outro, sendo a metapoética mais recorrente em *Libertinagem*, enquanto em *Opus 10* o poeta canta algumas profissões humanas de risco (“Discurso em louvor da aeromoça” e “Oração para aviadores”) e tematiza um acervo precioso de animais, neles projetando-se (“Boi morto”, “Cotovia”, “Elegia de verão”) ou mesmo personificando-os (“O grilo”). Já em *Estrela da tarde*, o poeta se acerca de duas personagens mitológicas clássicas, numa leitura muito pessoal (“A ninfa” e “O fauno”), e explora com minudência, também de modo muito pessoal, o tema medieval do *Ubi sunt?* (“Onde estão?”), que já se delineara no poema “Profundamente”, de *Libertinagem*, e que parece recorrente na poesia de Bandeira devido a questões temáticas (e existenciais) a envolver a ausência, a perda e a falta; a saudade e o tempo perdido; a infância e a família; a doença e a morte.

As diferenças temáticas entre os três livros são sutis, evidentemente, e mais se harmonizam pela exploração acentuada de temas recorrentes e universais, como o amor e o erotismo (“Mulheres”, “Cântico dos cânticos” e “Nu” – respectivamente de *Libertinagem*, *Opus 10* e *Estrela da tarde*); a morte e a doença (“Pneumotórax”, “Consoada” e “Preparação para a morte” – idem); o cotidiano humilde (“Camelôs”, de *Libertinagem*); o solidarizar-se com os deserdados da sorte (“Mangue”, de *Libertinagem*); a infância, a família e a irrecuperabilidade das coisas e das gentes (“Porquinho-da-Índia” e “Profundamente”, de *Libertinagem*, e “Natal sem sinos”, de *Opus 10*); a cidade e suas transformações, que são também as do eu-lírico e de todos os seres humanos (“Belém do Pará” e “Evocação do Recife”, de *Libertinagem*, e “Recife”, de *Estrela da tarde*) etc. Conforme já aventado, o “cantar de amigos” também perpassa as três obras, mas, para atá-las mais profundamente, chamo a atenção para a maneira como nestas se fazem presentes a devoção religiosa do poeta e seu apreço considerável pelo Menino Jesus, pela Virgem Maria e por uma galeria variada de santas e santos católicos, à qual não faltam anjos, arcanjos e outras entidades protetoras. Ao que consta, não se trata de uma conversão dilemática de Bandeira ao catolicismo (similar ao que teria acontecido com Murilo Mendes e Jorge de Lima), mas revela-se como adesão confiante do poeta a aspectos populares e humildes da religião e da religiosidade, numa espécie de desdobramento de sua “atitude humilde” estudada por Arrigucci Jr., e

numa espécie de fraternidade profunda com o sofrido povo brasileiro. Tais questões (que se transpõem para a poesia de Bandeira em termos de uma hagiografia muito particular e/ou em termos de preces e ladainhas, pedidos e súplicas, ou mesclando-se a outros temas, como o erótico-amoroso) estão a merecer uma análise mais acurada, pois percorrem a obra do pernambucano de ponta a ponta (de *A cinza das horas*, recorde-se “Natal”; de *Ritmo dissoluto*, a pungente “Balada de Santa Maria Egípcíaca”; de *Belo belo*, o “Poema para Santa Rosa” etc.). Para o momento, pincemos alguns poemas que reverberam entre si e irmanam os três livros em apreço: “O anjo da guarda”, “Oração no saco de Mangaratiba” e “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, de *Libertinagem*; “Alegrias de Nossa Senhora” (inspirada, segundo o poeta em nota de rodapé, em oratório de uma monja carmelita), com que se fecha *Opus 10*; “A anunciação” e “O crucifixo”, de *Estrela da tarde*, mas também, deste, “Adeus, amor” (transcrito em seus versos finais, abaixo), em que se cruzam três temas fundamentais de Bandeira (amor, morte e crença religiosa), além da personificação da Morte segundo arcanos tradicionais e o claro intratexto com “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, de *Estrela da manhã*:

[...]  
Todavia não estou sozinho. Nunca estive. A vida inteira  
Vivi em *tête-à-tête* com uma senhora magra, séria,  
Da maior distinção.  
E agora até sou seu vizinho.  
Tu que me lês adivinhaste ela quem é.  
Pois é. Portanto digo: ‘Adeus, Amor!’  
E à venerável minha vizinha:  
‘Ao teu dispor! Mas olha, vem  
Para a nossa entrevista última,  
Pela mão da tua divina Senhora  
– Nossa Senhora da Boa Morte’.  
(BANDEIRA, 1998, p. 251-252).

No tocante à natureza, o urbano poeta Manuel Bandeira parece distanciar-se desta, mas a constância de imagens naturais em sua obra (sol, estrela, mar, lua) suscita a averiguação da relação do poeta com os elementos e o grau de importância que concede a estes – ou as maneiras

pelas quais os tematiza. No que tange à lua, lembremos rapidamente “Lua nova”, de *Opus 10*, mais “Satélite” e “Lua”, de *Estrela da tarde*. No primeiro (datado de “Rio, agosto de 1953”), o eu-lírico celebra sua mudança de endereço, cujo quarto agora se volta para o nascente: “[...] Depois de dez anos de pátio / Volto a tomar conhecimento da aurora. / Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas. // [...] Não pensem que estou aguardando a lua cheia / – Esse sol da demência / Vaga e noctâmbula. / O que eu mais quero, / O de que preciso / É de lua nova” (BANDEIRA, 1998, p. 223). Se o belo verso “Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas” ecoa & ressoa intertextualmente (em termos de Antonio Candido) o não menos belo “Raia sanguínea e fresca a madrugada”, do parnasiano Raimundo Correia (2001, p. 41) de “As pombas”, no segundo poema de *Estrela da tarde* o sujeito lírico recusa qualquer simbologia ligada à lua, pois a quer simplesmente “[...] Coisa em si, / – Satélite” (BANDEIRA, 1998, p. 232), com isto desmitificando-a e desmetaforizando-a, numa clara recusa do “Golfão de cismas fascinador!” do mesmo Raimundo Correia (2001, p. 140-142) de “Plenilúnio”. Apesar das diferenças, em ambos os poemas de Bandeira há a presença e o eco da individualidade lírica, que se afasta, em “Lua” (escrito, ao que se constata, em viagem marítima), para conjugar os elementos naturais noite, lua, céu estrelado e mar, na evidente composição de uma marinha:

A proa reta abre no oceano  
Um tumulto de espumas pampas.  
Delas nascer parece a esteira  
Do luar sobre as águas mansas.

O mar jaz como um céu tombado,  
Ora é o céu que é um mar, onde a lua,  
A só, silente louca, emerge  
Das ondas-nuvens, toda nua.  
(BANDEIRA, 1998, p. 238).

Evidente que este e os outros dois poemas citados mereceriam uma leitura detalhada, inclusive buscando-se particularidades e soluções construtivas em cada um deles; ou cruzamentos de temas que porventura explorem; ou suas relações e correlações mútuas. Enfim, seria bastante

pertinente, em termos comparativos, confrontar os modos poéticos de Bandeira e do simbolista Cruz e Sousa, por exemplo, no tratamento da lua e do luar como paisagem ou como refração e reflexão do sujeito lírico. Porém, deixe-se para ocasião mais propícia tal hipótese analítico-comparativa, e enfim passemos a alguns comentários analíticos aos três poemas seguintes.

### **Três poemas prismáticos**

“Não sei dançar” (*Libertinagem*)

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.  
Eu tomo alegria!  
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

Mistura muito excelente de chás...  
Esta foi açafata...  
– Não, foi arrumadeira.  
E está dançando com o ex-prefeito municipal:  
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...  
Há até a fração incipiente amarela  
Na figura de um japonês.  
O japonês também dança maxixe:  
Acugêlê banzai!  
A filha do usineiro de Campos

Olha com repugnância  
Para a crioula imoral.  
No entanto o que faz a indecência da outra  
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.  
E aquele cair de ombros...  
Mas ela não sabe...  
Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...  
Nem dos oito mil quilômetros de costa...  
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?  
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.  
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.  
Eu tomo alegria!

Petrópolis, 1925

(BANDEIRA, 1998, p. 125-126).

“Não sei dançar” é a abertura de *Libertinagem*, e, como a grande maioria dos poemas do livro (e os outros dois apresentados aqui), é composto em versos livres e brancos, em sete estrofes irregulares, de rimas toantes muito ocasionais (“cocaína/alegria”, “chás/açafata” etc.). O poema, de ritmo sincopado (como a dança a que se assiste no baile de terça-feira gorda, véspera da quarta-feira de cinzas que fecha a “libertinagem” e o reinado às avessas do Momo do Carnaval), anuncia o “clima” que vincará a coletânea, ao enfatizar os olhos dengosos e o “cair de ombros” da “crioula imoral” e a sensualidade quente do maxixe – dança criada nos bairros populares cariocas, pela altura de 1870, com o par unido em requebros, voltas e passos rápidos.

O léxico do texto é acessível e de fácil comunicação, merecendo esclarecimento o “açafata” da quarta estrofe, termo que designa a dama fidalga, de companhia da rainha ou de outro membro feminino da família real, cuja função era carregar o “açafate”, pequeno cesto que continha objetos de passeio e/ou de toucador da rainha.

Dir-se-ia que o poema é uma colagem de elementos vários, internos e externos ao eu-lírico; elementos estes que são associados e enumerados caoticamente (o que se coaduna, aliás, com o efeito psíquico do “éter”,

da “cocaína” e da própria “alegria” que o sujeito toma, em versos que se repetem duas vezes, na primeira e na terceira estrofes). Tal “enumeração caótica” (tão ao gosto das vanguardas modernistas) inclui a descrença no “cálculo das probabilidades”; as figuras humanas de variada procedência étnica e social; a dança fogosa; a nota pessoal em relação à doença e às mortes familiares sofridas pelo poeta; o descaso do brasileiro que se diverte e não faz caso dos problemas do país (a política, a malária, a moléstia de Chagas); a qualidade do algodão do Seridó; enfim, a citação de duas personalidades um tanto nebulosas: o filósofo e poeta suíço Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), autor de um *Diário íntimo*, e a aristocrata de ascendência russo-ucraniana Maria Bashkirtseff (1858-1884), artista plástica e musicista talentosa que morreu tuberculosa, em Paris, antes de completar 26 anos de idade. Feminista, hoje reconhecida como pintora, Maria começou a escrever o seu famoso *Diário* aos 15 anos, o qual, publicado em 1887, tornou-se logo *best seller* e referência de valorização da vida perante a morte (desde 2005, o *Diário* completo da autora está publicado em 16 volumes). No poema, o eu-lírico grita “Abaixo Amiel!”, mas nem por isso se entusiasma com a leitura do diário da artista.

“Não sei dançar” é um poema urbano, espacial e tematicamente, e trata da ida do poeta a um baile de Carnaval, quando reflete, tangencialmente, sobre a própria miscigenação étnica e cultural brasileira, revelando-se a voz lírica algo melancólica em relação a si e a seu país: na segunda e na terceira estrofes, depois de frisar suas perdas e de exclamar “Eu tomo alegria!”, afirma “Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda”, ocasião em que, como mero espectador do espetáculo do mundo, reflete sobre a mistura de raças, classes sociais e ritmos do Brasil, de “sangues misturados”, que congrega, no mesmo salão, a “açafata”, a “arrumadeira”, a “filha do usineiro”, a “crioula imoral”, “um japonês”... O “Não sei dançar” do título evidencia não apenas a timidez do sujeito lírico e sua incapacidade de integrar-se à festa, mas o seu próprio desajuste em relação à pátria (sintetizada no microcosmo do salão), como se fosse um exilado interno. Em outros termos, ressalte-se a maneira tangente pela qual Bandeira se acerca de questões fulcrais do nacionalismo literário, tão imperantes durante o primeiro Modernismo, sobre estas mantendo um distanciado senso crítico-irônico, de não adesão, em sentido similar ao que faz Drummond em poemas de *Alguma poesia* (“Também já fui brasileiro”



e “Explicação”, por exemplo) e em *Brejo das almas* (“Hino nacional”) – ou seja, ambos os poetas, quando se voltam para o Brasil, fazem-no de modo jocoso, piadista, mostrando, pelo avesso crítico-irônico, o modo pelo qual se constituíram a nação e a cultura brasileiras. Por isso, justifica-se o eu-lírico de Bandeira, conclamando o povo: “A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca. / Eu tomo alegria!”.

**“Elegia de verão” (*Opus 10*)**

O sol é grande. Ó coisas  
Todas vãs, todas mudaves!  
(Como esse “mudaves”,  
Que hoje é “mudáveis”  
E já não rima com “aves”.)

O sol é grande. Zinem as cigarras  
Em Laranjeiras.  
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...  
Como se fossem as mesmas  
Que eu ouvi menino.

Ó verões de antigamente!  
Quando o Largo do Boticário  
Ainda poderia ser tombado.  
Carambolas ácidas, quentes de mormaço;  
Água morna das caixas-d’água vermelha de ferrugem;  
Saibro cintilante...

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,  
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.  
Sois outras, não me interessais...

Deem-me as cigarras que eu ouvi menino.  
(BANDEIRA, 1998, p. 215, aspas do autor).

De modo geral, a evidente melancolia do primeiro poema se refrata neste, também construído em versos livres e brancos, com estrofação irregular (em número de cinco) e significativas rimas em “i” (ainda que ocasionais), externas e internas, toantes e consoantes

(“zinem/zino/ouvi/menino”), como se o canto das cigarras (em primeira pessoa) condicionasse a própria infância do poeta menino: “zino, zino, zino...”. E há, ainda, as repetições de versos que atam o passado ao presente, conquanto (pela mudança temporal e pela troca de verbos) o eu-lírico constata a passagem do tempo e as perdas irrecuperáveis: as cigarras zinem, pois, “Como se fossem as mesmas / Que eu ouvi menino” (segunda estrofe); porém, se desinteressa delas ao constatar que “Não sois as mesmas que eu ouvi menino” (quarta estrofe); enfim, a petição (a alguém incerto e não sabido), “Deem-me as cigarras que eu ouvi menino”, significativamente pleiteada (em vão) no verso solitário (monóstico) que fecha o poema.

A certeza da mudança inexorável se configura já na primeira estrofe, de melancólica ressonância camonianiana, através do comentário metalinguístico aplicado às palavras “mudaves” e “mudáveis” (que continua, sim, a rimar com “aves”): “O sol é grande. Ó coisas / Todas vãs, todas mudaves!”. A imagem “O sol é grande” se repete mais duas vezes (segunda e quarta estrofes), novamente ligando passado e presente, mas é na terceira estrofe que está o âmago da composição, quando a memória e a lembrança infantis do sujeito lírico evocam e atualizam, poeticamente, o intenso brilho perdido do passado, ora corporificado na enumeração de imagens que sibilam em aliteraões: “Carambolas ácidas, quentes de mormaço; / Água morna das caixas-d’água vermelha de ferrugem; / Saibro cintilante...”.

O tônus melancólico evidencia-se também no título do poema (que causa estranheza ao associar “elegia” a “verão”), mas este talvez se justifique porque, na realidade, suscita dolorosos sentimentos ao eu-lírico sob o calor abrasador do verão presente, quando novamente constata a distância e a perda da infância querida; distância e perda estas, acirradas nas três apóstrofes (chamamentos vãos, ao fim e ao cabo), estrategicamente distribuídas ao longo do poema: “Ó coisas / Todas vãs, todas mudaves!”; “Ó verões de antigamente!”; “ó cigarras que zinis”.

“Passeio em São Paulo” (*Estrela da tarde*)

Settembre. *Andiamo. È tempo dimigrare.*

A rainha, em São Paulo, chama-me.

É agora Maria Cacilda Stuart

E fala com sotaque voluntarioso,  
Não paulista nem catarinense:  
Acento beckeriano (com ck, não cqu),  
Que suscita infartos de alma,  
Tão imperativos quanto os de miocárdio.

Saio do hotel com quatro olhos,  
– Dois do presente,  
Dois do passado.  
*Anhangabaú* que já não é *dos suicídios passionais!*  
O Hotel Esplanada virou catacumba.  
Enfim a Rua Direita!  
A minha Rua Direita:  
Que saudades tinha dela!  
Ainda existe a Casa Kosmos, mas  
*Não tem impermeáveis em liquidação.*  
Praça Antônio Prado, onde  
Tudo é novo, salvo aquela meia dúzia de sobradinhos.  
Montanha-russa da Avenida de São João!  
O *anjo cor-de-rosa* não é mais cor-de-rosa:  
O tempo patinou-o de negro.

Almoço com Di,  
Que hoje é Emiliano di Cavalcanti.

Volto ao hotel pelo Anhangabaú.  
Onde as *Juvenilidades auriverdes?* Onde  
*A passiflora? o espanto? a loucura? o desejo?*  
*Ubi sunt?*  
*Ubi sum?*

– Obrigado, Mário, pela tua companhia.  
(BANDEIRA, 1998, p. 237-238, itálico do autor).

Similar aos anteriores, também este poema se constrói em versos livres e brancos e apresenta estrofação irregular (cinco estrofes), porém com rimas muito mais rarefeitas. Como os anteriores, também se pode dizer que este, de um ponto de vista espacial e temático, é um poema urbano e se irmana bastante ao segundo, ao enfatizar as mudanças causadas pelo tempo, notadamente na segunda estrofe: “Saio

do hotel com quatro olhos, / – Dois do presente, / Dois do passado”; “Praça Antônio Prado, onde / Tudo é novo, salvo aquela meia dúzia de sobradinhos”; “*O anjo cor-de-rosa* não é mais cor-de-rosa: / O tempo patinou-o de negro”. E neste último sobressai o “cantar de amigos”: além do almoço com o pintor modernista Di Cavalcanti, há a presença tutelar de Mário de Andrade (falecido em 1945), sob a forma de lembranças do eu-lírico e de constante intertextualização com a poesia andradina.

O poema, portanto, trata da maturidade (e não da juventude ou da infância, como o primeiro e o segundo, respectivamente) do poeta e tematiza uma viagem sua a São Paulo provavelmente por ocasião da montagem da peça teatral *Mary Stuart*, de Schiller, traduzida por Bandeira em 1955 e encenada pela grande atriz brasileira Cacilda Becker. Entre passeios pelo centro velho da cidade (a rua Direita, a avenida São João, o Anhangabaú), almoços, resquícios do passado e novidades urbanas, tudo costurado pela rememoração e pela apropriação de versos de Mário, pode-se dizer que a ausência (pela morte) do amigo querido faz com que o poeta Bandeira flane por uma São Paulo em franca ebulição, marcada por grandes transformações, já bem distante da *Pauliceia desvairada* cantada por Mário de Andrade em 1922. Entretanto, o diálogo incessante de Bandeira com a obra do amigo revela um sentido outro, vincado de amarga melancolia, pois desconstrói as certezas de Mário no último poema de seu livro, quando as “Juvenilidades Auriverdes” (“Nós”, ou seja, os poetas e artistas que fizeram o grande Modernismo) clamam e berram: “Somos as Juvenilidades Auriverdes! / A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!” (ANDRADE, [198?], p.71-72).

No verso final de seu poema (novamente, um monóstico solitário a fechar a composição, tal em “Elegia de verão”), o sujeito lírico de Bandeira agradece, pungentemente: “– Obrigado, Mário, pela tua companhia” (BANDEIRA, 1998, p. 238). Porém, é sintomático que o eu-lírico, décadas depois, troque a exclamação pela interrogação e se pergunte (como já fizera em relação a seus mortos), valendo-se do tópico universal e antiquíssimo do *Ubi sunt?* (Onde estão?): “Onde as *Juvenilidades auriverdes?* Onde / *A passiflora?* o espanto? a loucura? o desejo? / *Ubi sunt?* / *Ubi sum?*” (p.238). Este *Ubi sunt*, para além do diálogo de Manuel Bandeira com Mário de Andrade, pode aplicar-se, de modo geral e coletivo, em perspectiva estética, poética e ética, ao próprio Modernismo brasileiro e a seus legados e desdobramentos, até os dias

de hoje. Quanto ao *Ubi sum?* (Onde estou?/Quem sou?), permanece o mistério acerca da figura humana do Poeta (afinal, sua dúvida existencial é também a nossa), seja este de Pernambuco, seja de São Paulo ou do Rio, mas cuja obra prismática se ilumina e nos ilumina por refração. E cuja luz generosa (apesar da melancolia de base, a ordená-los) espera-se ter apanhado ao menos um pouco (por refração, que seja), nas breves análises dos três prismáticos poemas que acabamos de percorrer.

#### THE PRISMATIC POETRY OF MANUEL BANDEIRA

##### ABSTRACT

Manuel Bandeira (1886-1968) is one of the most distinguished and beloved lyric poets of Brazil, whose activities in favor of the new modernist aesthetic include diverse areas of art, culture and education. He debuted in 1917 with *The Ash of the Hours* and soon became one of the icons of Modernism, well respected by the artists of The Week of Modern Art of São Paulo (1922). At the end of a productive poetic career, we can state that the best heritage of Bandeira is the universality, since he transited through the traditional and avant-garde forms and techniques and explored themes that embrace the lyrical tradition and those that emphasize the daily life and the bewilderment of the modern man in the big city.

KEYWORDS: Brazilian poetry, Modernism, Manuel Bandeira, thematic.

---

#### LA POESÍA PRISMÁTICA DE MANUEL BANDEIRA

##### RESUMEN

Manuel Bandeira (1886-1968) es de los más destacados y amados poetas líricos de Brasil, cuyas actividades en pro de la nueva estética modernista incluyen varios campos del arte, la cultura y la enseñanza. En 1917, con *A cinza das horas*, marcado por rasgos parnasos-simbolistas, pero pronto se convirtió en uno de los iconos del Modernismo, muy respetado por los artistas de la “Semana de Arte Moderno” de São Paulo (1922). Al final de una productiva carrera poética, se constata que la mejor herencia de Bandeira es la universalidad, pues transitó por las formas y técnicas tradicionales y vanguardistas y exploró temas que abarcan la tradición lírica y aquellos que resaltan el cotidiano y el desconcierto del hombre moderno en la gran ciudad.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña, Modernismo, Manuel Bandeira, temática.

---

## NOTAS

1. Uma versão preliminar deste artigo, sob o título “As conexões plurais do prisma Bandeira”, foi apresentada nas Jornadas Internacionales Manuel Bandeira, Poeta del Alma, que teve lugar no Centro de Estudios Brasileños de La Universidad de Salamanca (Salamanca, Espanha, 2 e 3 de outubro de 2014), e posteriormente publicado em *Manuel Bandeira en Pasárgada* (2015), pela mesma universidade.
2. Neste particular, no texto “O poeta modernista e o Brasil barroco: Bandeira em viagens” (apresentado no III Colóquio Internacional Interdisciplinar Literatura, Viagens e Turismo Cultural no Brasil, em França e em Portugal – Lisboa, Universidade de Lisboa, 19 a 21 de janeiro de 2015 –, depois publicado pela própria universidade, 2017), pude aprofundar o problema, conforme o resumo do texto: “Este trabalho objetiva estudar os modos pelos quais o poeta modernista Manuel Bandeira retratou os valores e as especificidades do Barroco brasileiro, compondo um amplo repertório de avaliação ético-estética. Assim, serão considerados, além de poemas que ele escreveu sobre o tema, sua crítica de arte, seu *Guia de Ouro Preto* e suas crônicas jornalísticas depois coligidas em *Crônicas da província do Brasil*”.
3. Esta, editada no Brasil em 1946, foi publicada no México em 1951, com o título *Panorama de la poesía brasileña*.
4. Utilizo a edição fac-similar patrocinada pelo bibliófilo José Mindlin, em 1986, e tomei a liberdade de atualizar a ortografia. O fac-símile somou-se às comemorações do centenário de nascimento de Manuel Bandeira (1886-1986) e vem acrescido de uma nota do mecenas, “O porquê desta reedição”, e de um estudo de Maximiano de Carvalho e Silva, “O significado da homenagem a Manuel Bandeira em 1936”.
5. Evidente que há outros modos de diálogo entre textos na obra de Bandeira, pois estamos diante de um poeta-crítico conhecedor da literatura universal e brasileira, mas, para encerrar a questão, considere-se o modo como ele revisita, em “Teresa” (de *Libertinagem*), “O adeus de Teresa” de Castro Alves, e como procede a um interessante diálogo com sua própria poesia (um intratexto) em “Antologia”, enfeixado em *Estrela da tarde*. Em divertidas páginas do *Itinerário* (BANDEIRA, 1997, p. 338-339), Teresa comparece novamente, desta vez num poema-piada “traduzido” de versos de Joaquim Manuel de Macedo: “Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima

/ de você / E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde / Se ele chorar / Se ele se ajoelhar / Se ele se rasgar todo / Não acredita não Teresa / É lágrima de cinema / É tapeação / Mentira / CAI FORA”.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Posfácio Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Posfácio Antonio Cicero. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Brejo das almas*. Posfácio Alcides Villaça. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. et al. *Homenagem a Manuel Bandeira*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve/Gráf. Ed. Hamburg, 1986.

ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia desvairada a Café* (Poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, [198?].

ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: \_\_\_\_\_. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 7-89

\_\_\_\_\_. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 9-27.

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

\_\_\_\_\_. A versificação em língua portuguesa. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa*. Júlio Castañon Guimarães (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 533-557.

\_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. Introdução de Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. Itinerário de Pasárgada. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa*. Júlio Castañon Guimarães (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 295-360.

\_\_\_\_\_. *Noções de história das literaturas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960. (2 volumes).

CANDIDO, Antonio. Ressonâncias. In: \_\_\_\_\_. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p.43-51.

CORREIA, Raimundo. *Melhores poemas*. Seleção de Telenia Hill. São Paulo: Global, 2001.

GILDA; CANDIDO, Antonio. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998. p. 3-17.

GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo* (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo: Ática, 1983 (Ensaio, 95).

GUIMARÃES, Julio Castañon. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Notas sobre Manuel Bandeira. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Homenagem a Manuel Bandeira*. p. 217-218. (Ed. fac-similar). São Paulo: Metal Leve/Gráf. Ed. Hamburg, 1986. p.217-218.

JOSEF, Bella. Manuel Bandeira. In: AZEVEDO FILHO, L. de. (Org. e Introd.). *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. Brasília:Brasília: INL (MEC), 1972. p. 45-131. (Volume 2).

PIRES, Antônio Donizeti. O poeta modernista e o Brasil barroco: Bandeira em viagens. In: LOUSADA, M. A.; AMBRÓSIO, V. (Ed.). *Literatura, viagens e turismo cultural no Brasil, em França e em Portugal*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017. p.126-140.

\_\_\_\_\_. As conexões plurais do prisma Bandeira. In: RIVAS HERNÁNDEZ, A. (Ed.). *Manuel Bandeira em Pasárgada*. Salamanca: Ed. Universidade Salamanca, 2015.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira* (Visão geral de sua obra). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. (Org., apres. e notas). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 2001.

---

Submetido em 12 de setembro de 2017.

Aceito em 11 de outubro de 2017.

Publicado em 30 de janeiro de 2018.

---