

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

NAYAMIM DOS SANTOS MOSCAL

***ANDORINHA ANDORINHA...PASSEI A VIDA À TOA À TOA: A BRASILIDADE NAS
CRÔNICAS DE MANUEL BANDEIRA***

PONTA GROSSA

2015

NAYAMIM DOS SANTOS MOSCAL

***ANDORINHA ANDORINHA...PASSEI A VIDA À TOA À TOA: A BRASILIDADE NAS
CRÔNICAS DE MANUEL BANDEIRA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa-UEPG, para obtenção do título de Mestre em História (Área de concentração: História, Cultura & Identidades. Linha de Pesquisa: Discursos, representações: produção de sentidos).

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

PONTA GROSSA

2015

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Moscal, Nayamim dos Santos

M894 Andorinha andorinha...passei a vida à
 toa à toa: a brasilidade nas crônicas de
 Manuel Bandeira/ Nayamim dos Santos
 Moscal. Ponta Grossa, 2015.
 98f.

 Dissertação (Mestrado em História,
 cultura e identidades - Área de
 Concentração: História, cultura e
 identidades), Universidade Estadual de
 Ponta Grossa.

 Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano
 Karvat.

 1.Literatura. 2.Manuel Bandeira.
 3.Identidade brasileira. I.Karvat, Erivan
 Cassiano. II. Universidade Estadual de
 Ponta Grossa. Mestrado em História,
 cultura e identidades. III. T.

CDD: B869



TERMO DE APROVAÇÃO

Nayamin dos Santos Moscal

ANDORINHA ANDORINHA...PASSEI A VIDA À TOA À TOA: A BRASILIDADE NAS CRÔNICAS DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História – Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 04 de dezembro de 2015, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat – UEPG
(Orientador)


Prof. Dr. Clovis Mendes Gruner – UFPR


Prof.ª Dr.ª Christiane Marques Szesz – UEPG

Ponta Grossa, 04 de dezembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

Tantos são os que compartilham da nossa caminhada. Sem eles, o caminho seria mais difícil, e a chegada menos prazerosa.

Agradeço imensamente ao Erivan Cassiano Karvat, orientador e amigo, que me acompanha desde a graduação, e em quem me espelho profissional e pessoalmente, ser orientada por você é um privilégio. À Christiane Szesz, por me acolher no início do mestrado e também pela participação na banca de qualificação e defesa. Ao Clóvis Gruner, professor e amigo, pela participação nas bancas e também por me aceitar como estagiária de docência, meus sinceros agradecimentos por todos esses anos de aprendizado. Aos demais professores do programa, em especial ao Claudio Denipoti, à Alessandra Izabel carvalho, à Helena Mueller, ao Niltonci Chaves e ao Nívio de Campos, vocês são inspiradores, obrigada pela generosidade e pelo carinho com que nos trataram. À Algusmari Estacheski, secretária do Departamento de História da UEPG, sempre disposta a nos ajudar. Aos colegas de mestrado, Caroline, Danile, Daniela, Jamaira, Jeanine, Juliana, Lucas, Maria Inez e Thiago, obrigada pela amizade e apoio mútuo.

As questões práticas não são menos importantes, portanto, agradeço a quem me concedeu um teto em Ponta Grossa, o que facilitou em muito a realização deste mestrado, obrigada meninas, Janinie, Jasmine e Samara. Um agradecimento especial à Jamaira Jurich Pillati, colega de sala, a quem reconheci e me reconheceu como amiga, com quem dividi minhas angústias acadêmicas, e também muitas alegrias. Também agradeço ao Kiko de Paula pela camaradagem. Vocês fizeram da estada nos campos gerais uma experiência muito prazerosa.

Aos colegas de trabalho. Primeiro à equipe da Biblioteca Campus Curitiba do Instituto Federal do Paraná, por compreenderem e apoiarem a minha iniciativa em realizar o mestrado. Agradeço especialmente à Patrícia Batista Correia, mulher inspiradora, ser admirada por você me enche de orgulho. Também agradeço aos colegas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná pelo apoio, Ana Luisa, Ângela, Bruna, Douglas, Fabio, João, Laura, Regiane, Renata, Rosane e Sady, obrigada! Em especial à minha chefe Márcia Rosato, pela compreensão e liberação em alguns dias cruciais para execução do trabalho, mesmo com meu ingresso recente à equipe.

Retornando ao início, agradeço mais uma vez ao Rodrigo Schlenker e à Bruna Marina Portela, por revisarem o que ainda nem era um projeto e me ajudarem assim a entrar no

programa, e também pelo apoio naqueles momentos em que não acreditamos que somos capazes. Aos demais amigos, de profissão (e agregados): Andressa, André, Carlos, Karine, Lêda, Murilo, Nayara e Patrícia; e aos da vida inteira: Cibele e João Luís, compadres queridos, que no meio de um momento crítico da elaboração deste trabalho me deram a alegria de ser madrinha do João Pedro; às ticas: Eveline, Juliana, Larissa, Josiane, Talita e em especial à Maryelen Lechinhoski, com quem dividi as agruras da vida acadêmica; à Aline Vörös, pelos empurrões, revisões, amor e cumplicidade. Ao Maurício Meter, pelos papos profundos e pastéis. Não vejo sentido em conquistar uma etapa como esta se não puder comemorar com vocês.

Agradeço também imensamente aos meus pais, Edson e Yassmim, que me ensinaram desde cedo o gosto pelo conhecimento. Minhas irmãs Janaína e Jandaira, companheiras da lide acadêmica, com quem pude trocar muitas experiências, e que sempre me incentivaram. Às crianças, Inaiê, Rudá e Joana, que me permitem a doce tarefa de ser tia. Fazer parte desta família é motivo de grande orgulho e alegria. Estendo estes agradecimentos à Marlene, Emílio e Rafael, minha segunda família.

Por último, agradeço ao Josmael, pelo suporte técnico, pelo carinho, amor e companheirismo, sempre. Por assumir tarefas que não pude fazer nos momentos mais intensos de escrita. Pelo apoio e puxões de orelha quando eu tinha vontade de abandonar tudo. Viver com você é uma experiência maravilhosa.

RESUMO

Não é necessário um contato muito extenso para perceber a riqueza da prosa de Manuel Bandeira enquanto fonte histórica – e suas possibilidades. Largamente focado pelos estudos literários, a atenção dada ao poeta por outras áreas das Ciências Humanas parece, ainda, tímida – quando mais se tratando de sua obra em prosa. Neste trabalho utilizaremos crônicas do livro *Andorinha*, *Andorinha* na intenção de delinear a *brasilidade* na perspectiva de Bandeira. O livro, que aborda 40 anos da produção do autor (1920-1960), foi organizado por Carlos Drummond de Andrade e publicado em 1966, trazendo textos de temas diversos, nos quais buscamos perceber a tônica da temática nacional, e como ela se apresenta em suas crônicas, seja na questão da língua, ou em textos sobre música, artes plásticas e poesia. Ao analisarmos tais textos nos fica claro que a proximidade com os modernistas marca o pensamento do poeta sobre o Brasil, sobretudo sua amizade com Mário de Andrade. Com isso, utilizamos como apoio para a pesquisa parte da correspondência estabelecida entre os dois autores, que se configura em fonte extremamente rica para a pesquisa da cultura brasileira. Partindo do campo da História Cultural, nossa pesquisa busca pensar a prosa de Bandeira como uma (privilegiada) forma de *representação* acerca daquele contexto e, por extensão, em diálogo com seu próprio tempo.

PALAVRAS CHAVE: Literatura – Manuel Bandeira – identidade brasileira

ABSTRACT

To realize the richness of Manuel Bandeira's prose as a historical source a very extensive contact is not necessary. Broadly focused by literary studies, the attention given to the poet by other areas of the humanities seems, still shy, especially when it comes to his work in prose. In this work we use chronicles from the *Andorinha*, *Andorinha* book, with the intention of delineating the Brazilianness in Bandeira's perspective. The book, which covers 40 years of the author's production (1920-1960), was organized by Carlos Drummond de Andrade and published in 1966, bringing texts of various topics in which we seek to realize the national theme's emphasis, and how it is presented in his chronicles, even in language issue's, or texts about music, art and poetry. In reviewing these texts it is clear that the proximity to the modernists, especially his friendship with Mario de Andrade, marks the thought of the poet on Brazil. With this, we used a sample from the established correspondence between the two authors as research support, which was revealed as an extremely rich research source of Brazilian's culture. Starting from the field of cultural history, our research seeks to think the Bandeira's prose as a (privileged) representation form of that context and, by extension, the dialogue with his own time.

KEYWORDS: Literature – Manuel Bandeira – Brazilian identity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. MANUEL BANDEIRA E SEU ITINERÁRIO.....	16
1.1 1ª PESSOA DO SINGULAR.....	28
1.2 - SOMOS DUPLAMENTE PRISIONEIRO, DE NÓS MESMOS E DO TEMPO EM QUE VIVEMOS	34
2. BRASILIDADE	43
2.1 IDENTIDADE E NAÇÃO	43
2.2 LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL.....	46
2.2.1 BRASILIDADE, TRADIÇÃO E MODERNIDADE	48
2.2.2 A LÍNGUA BRASILEIRA	52
3. MANUEL BANDEIRA, O CRONISTA	55
3.1 MODERNISMO	61
3.2 A QUESTÃO DA LÍNGUA.....	65
3.3. NEGÓCIOS DE POESIA	74
3.4 DE VARIO ASSUNTO	82
3.4.1 O NUMEROSO PORTINARI	86
3.4.2 OUVINTE DE MÚSICA	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
FONTES	93
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

Filho do engenheiro Manuel Carneiro de Sousa Bandeira e de Francelina Ribeiro, Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho nasceu em Recife, em 19 de abril de 1886. Nos primeiros anos do século XX iniciou seus estudos em Arquitetura, na Escola Politécnica em São Paulo, tendo que interrompê-los quase que um ano mais tarde, por conta da tuberculose. Depois de morar em diversas cidades, como Campanha (MG), Teresópolis (RJ) e várias localidades do Ceará, em busca de um bom clima para viver com sua doença, decidiu ir se tratar na Suíça em 1913, tendo que voltar para o Brasil no ano seguinte, em virtude do começo da 1ª Guerra Mundial, passando a viver no Rio de Janeiro. De quase arquiteto frustrado e tuberculoso, Bandeira passou a ser um poeta de grande relevância na literatura brasileira. E é a partir dele e sobre ele que construímos este trabalho. Com o intuito de refletir sobre o diálogo acerca da identidade brasileira estabelecido pela intelectualidade do Brasil, entre as décadas de 1920 e 1960 – com a qual o poeta se relacionava – buscamos analisar as crônicas do poeta enquanto um discurso que caracteriza uma representação da brasilidade, que produz um sentido de identidade nacional.

Na presente pesquisa procuramos entender um pouco melhor o papel de um intelectual na construção da *identidade nacional*. E neste ponto outro questionamento surge: o que entendemos por intelectual? Qual sua importância para a sociedade? Aqui, entenderemos Manuel Bandeira dessa forma, como um sujeito que acompanha os problemas de seu tempo, fazendo reflexões acerca dele, contribuindo de alguma forma para um melhor entendimento de sua época. Gisele Zanotto (2008) nos indica algumas ferramentas para trabalharmos com os intelectuais, surgidas após a década de 1980, tais como noção de geração e estruturas de sociabilidade, que nos serão muito caras, pois a inserção de Bandeira em grupos intelectuais contemporâneos seus, é essencial para o entendimento que o autor possui sobre a brasilidade. Segundo Zanotto,

[...] O estudo da noção de geração – que muitas vezes engloba os “efeitos de idade”, os microcosmos e as redes – não deve desconsiderar a dificuldade intrínseca de tal estudo, visto que as gerações intelectuais são essencialmente multiformes, elásticas, são conjuntos complexos de contornos incertos e bordas porosas. Tendo ciência dessa complexidade, deve-se partir da compreensão de uma dupla abordagem de geração, válida tanto para o estudo das gerações políticas, quanto das intelectuais (que não devem ser consideradas equivalentes). A primeira considera que esta pode nascer do encontro de jovens – no tempo de estudo ou no seio de uma atividade cultural – com um evento ou crise fundante que, por sua vez, deixará marcas comuns na sensibilidade desse grupo. Outra proposta possível contempla a sondagem daqueles que, no seu tempo intelectual, cimentam um corte

demográfico de jovens intelectuais que a distingue da precedente. Sirinelli destaca que a geração se situa no tempo curto do ritmo das décadas e que é indissociável da noção de evento, visto que o marco fundador é essencial para a aparição de uma geração. (ZANOTTO, 2008, p.39, 40)

Assim, concluímos ser fundamental pensar nosso cronista dentro de uma geração específica de intelectuais, que exerceu grande influência em sua estrutura de pensamento. A partir das crônicas pudemos delinear este grupo no qual o autor estava inserido, e assim investigar sua relação com ele. No decorrer da pesquisa, percebemos que as amizades travadas por Bandeira contribuíram largamente para formar o pensamento do autor; Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Ribeiro Couto, foram figuras que impactaram as produções de Bandeira.

Este trabalho pretende pensar o lugar de Bandeira a partir da historiografia e para iniciar uma abordagem histórica da literatura precisamos refletir sobre o fazer historiográfico, seja para definir nossas filiações, seja para fazermos o exercício de repensarmos o papel de nossa profissão em nosso tempo, atividade extremamente necessária para uma ciência que se pretende humana. Antoine Prost, em seu texto *Como a história faz o historiador*, afirma:

A história é a construção de uma narrativa que dá coerência aos fatos em seu encadeamento, e por isso cria sentido e inteligibilidade. [...] A história, ao contrário, escreveu Lucien Febvre em um texto célebre, é um chamado a “não se deixar aniquilar por esta acumulação desumana de fatos herdados. Por esta pressão irresistível dos mortos esmagando os vivos – achando sob seus pés a delgada camada do presente até lhe retirar toda força de resistência”. Ela é “um meio de organizar o passado para impedi-lo de pesar demasiadamente sobre os ombros dos homens”. [...] A história ordena o esquecimento, seletivo, mas inelutável. (PROST, 2000, p.11)

Prost, ao falar do dever da história, faz a oposição entre ela e a memória, numa tentativa, ao que vemos, de reafirmar a relevância da atividade historiadora perante a sociedade (PROST, 2000). Não nos bastaria somente a memória; é preciso questioná-la, reordená-la, historicizá-la. E é assim que segue o labor da historiografia, caminhando junto com a memória, a fim de podermos conhecer o que somos, enquanto sociedade. Sendo assim, utilizamos as memórias de Manuel Bandeira, para, a partir delas, problematizar seu discurso sobre ele mesmo e sua obra. O poeta/cronista publica em 1954 sua biografia poética, intitulada *Itinerário de Pasárgada*, na qual ele descreve como se construiu enquanto poeta, ao longo de sua vida.

Porém, nem só de memória vive a história. No *Dicionário de Conceitos Históricos*, Kalina Silva (2009), no verbete dedicado à historiografia, afirma que a reflexão sobre a produção e a escrita da história é um campo cujo conhecimento é fundamental para qualquer

historiador. É a partir dela – a historiografia – que nos percebemos enquanto produtores de conhecimento. E ao pensarmos a escrita da história, o fazer do historiador, inevitavelmente nos voltamos para Michel de Certeau, que ainda nos possibilita uma atual reflexão sobre tema:

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da "realidade" da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada "enquanto atividade humana", "enquanto prática". (CERTEAU, 1982, p.66)

Certeau também nos fala da importância de outro passo: a escolha das fontes. Nosso trabalho foi feito a partir da produção de Manuel Bandeira feita para jornais – porém, compiladas em livro. Mas ainda assim fica a dúvida: como definir o conjunto a ser trabalhado? Segundo Certeau,

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em "documentos" certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em "isolar" um corpo, como se faz em física, e em "desfigurar" as coisas para constituí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a "coleção". Constitui as coisas em um "sistema marginal", como diz Jean Baudrillard; ele as exila da prática para as estabelecer como objetos "abstratos" de um saber. Longe de aceitar os "dados", ele os constitui. O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente. E o vestígio dos atos que modificam uma *ordem* recebida e uma visão social. Instauradora de signos, expostos a tratamentos específicos, esta ruptura não é, pois, nem apenas nem primordialmente, o efeito de um "olhar". É necessário aí uma operação técnica. (CERTEAU, 1982, p.81)

Com uma quantidade de material à disposição extensíssima, essa seleção foi feita e abandonada por diversas vezes. A tarefa de escolher um grupo de crônicas entre mais de quarenta anos de produção se revelou bastante árdua. A possibilidade de trabalhar com material inédito em livro era ainda muito incipiente para justificar tal escolha. Era necessário buscar um conjunto mais estabelecido, que respondesse melhor aos nossos questionamentos, e tivesse mais substancialidade enquanto fonte histórica. Optamos por escolher um período de tempo mais alongado, porém que pode – esperamos – dar conta do objetivo de forma mais satisfatória. Encontramos em *Andorinha Andorinha*, conjunto de crônicas de Bandeira, organizada por Carlos Drummond de Andrade, essa possibilidade.

Partimos agora para a apresentação dos conceitos utilizados, na qual listaremos algumas ferramentas que nos darão – espera-se – base teórica para construção de nosso trabalho. Começamos então por uma proposição que serve como embasamento para o trabalho como um todo. Trata-se do conceito de *representação*, apresentado por Roger Chartier. Hoje não é tão necessário reafirmamos exaustivamente a literatura enquanto fonte histórica, o campo já está mais estabelecido e a legitimidade do objeto não é mais questionada. Porém o fato de pisarmos em solo mais firme não nos exime de delinear as relações que nossas fontes estabelecem com a historiografia.

Em seu texto *O mundo como representação* (2002), o autor coloca a necessidade de abandonarmos a oposição que foi firmada entre objetividade das estruturas e subjetividade das representações. Tal preocupação era pertinente ao debate historiográfico da época, e apesar desta oposição ter sido relativamente superada, a afirmação de que devemos “considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras ‘instituições sociais’”, ainda nos é muito válida. Para respaldar tal afirmação, Chartier se utiliza da noção de *representações coletivas*, cunhada por Emile Durkheim e Marcel Mauss, que seriam os regulamentos implícitos que comandam os atos. A utilização desta noção permite uma articulação de

(...) três modalidades da relação com o mundo social: primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõe uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou da classe. (CHARTIER, 2002, p. 73)

O conceito de *representação* se mostrou bastante versátil ao longo da pesquisa. Utilizá-lo para pensar a relação entre literatura e história nos permitiu uma maior relativização acerca das possibilidades potenciais da nossa fonte. Articulando as duas, percebemos que elas se desenvolvem de maneira muito próxima. Antônio Celso Ferreira (1996), em um texto no qual sintetiza a discussão de vários historiadores como Peter Gay, Paul Veyne e Hayden White, sobre a relação história-literatura, afirma que a história, assim como o texto literário, é um “enredo urdido pelo narrador”. Sendo assim, as representações estéticas não podem ser analisadas somente da perspectiva da ficção, mas também como um retrato da realidade social (CHARTIER, 2002).

Estas postulações nos levam a pensar as diferenças culturais não como processos estáticos e sim dinâmicos. Foi esta maneira de se pensar as “formalidades das práticas” que transformou o modo de construção da então história das mentalidades, pois exige algumas posições como, primeiro, pensar estes discursos dentro de sua própria lógica; segundo, considerar sua descontinuidade e discordância.

Podemos pensar a obra de Manuel Bandeira a partir desta concepção de *representação* que Chartier apresenta, pois ela se configura em um trabalho intelectual feito por um grupo – neste caso o de Bandeira e seus contemporâneos – que compõe a sociedade em questão, e que contribui para a construção de uma representação desta mesma sociedade. Baseando-nos nas proposições de Chartier (2002), analisaremos as representações de Brasil presentes na obra de Manuel Bandeira, buscando considerar como a sua relação com seus contemporâneos afetou a sua produção, e buscando neste contexto indícios de *brasilidade* em sua obra.

Também importante para a compreensão da relação que Bandeira estabeleceu com os intelectuais com os quais conviveu, será a utilização do conceito de *campo*, proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2000). Para este autor, as relações estabelecidas dentro de um campo não são necessariamente perceptíveis, elas também podem ser estruturais, indiretas. Esta colocação nos ajudou a compreender que por detrás do pensamento de Bandeira havia uma rede de intelectuais, preocupada à época em pensar – ou repensar – a sua concepção de Brasil.

Outro conceito que contribuiu para nossa reflexão ao longo do trabalho é definido por François Hartog, se trata do *regime de historicidade*. Segundo o autor

“Regimes de historicidade”, escrevíamos então, podia ser compreendido de dois modos. Em acepção restrita, como uma sociedade trata seu passado e trata do seu passado. Em uma acepção mais ampla, regime de historicidade serviria para designar “a modalidade de consciência de si uma comunidade humana”. (HARTOG, 2013, p.28)

O *regime de historicidade* nos serviu como uma ferramenta para compreendermos melhor a modernidade brasileira enquanto experiência no tempo. Hartog (2013, p.12) afirma que “o termo expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo”. Assim pretendemos através das crônicas, e outras fontes secundárias, compreender como este grupo específico se colocava e se compreendia neste tempo de muitas transformações na sociedade brasileira. Apesar de não utilizarmos este conceito para analisar as fontes, ele foi importante para que pudéssemos construir e problematizar estas questões.

Metodologicamente, outro autor importante para nosso trabalho é José Luis Jobim, por desenvolver um sistema de análise, uma metodologia para o historiador da literatura. Apesar de não configurar como aparato teórico, as reflexões de Jobim nos proporcionaram uma ampla chave de leitura, a qual nos foi muito cara. Um dos aspectos considerados pelo autor é o contexto, que não seria um fator externo ao texto, tampouco interno, mas algo que ao mesmo tempo constitui e é constituído pelo texto. Nas palavras de Jobim (1992, p.130), “o contexto não se reduziria a envolver ou circundar o texto, porque, na medida em que fornece as normas a partir das quais se delimita o que é texto, torna-se também parte constitutiva deste”. Sobre este tópico, ao pensarmos as crônicas que serão trabalhadas, acreditamos que o grande contexto que envolve e é envolvido pelos textos de Bandeira, e que nos interessa, é a temática da modernidade. Beatriz Sarlo (2010), em seu trabalho *Modernidade Periférica*, fazendo referência a outro estudioso da modernidade, Marshal Berman, afirma que a modernidade é antes de qualquer coisa uma experiência. Isso se aplica muito bem às crônicas, pois elas são relatos de experiências, se configurando assim em uma ótima forma de apreender a vivência do moderno.

Jobim ainda nos apresenta uma série de elementos que podem guiar o estudo de história e literatura. Um deles é a *tradição*, que pode nos ajudar a pensar as condições de produção das crônicas de Bandeira. A tradição irá tratar das mudanças na literatura, ocorridas de tempos em tempos. Primeiramente ele recorre a Paul Ricoeur, que afirma que uma “tradição repousa sobre o jogo da inovação e da sedimentação”. Segundo Jobim, alguns historiadores da literatura,

Imaginaram que a evolução literária se daria quando os procedimentos artísticos inovadores de uma obra ou de um grupo de obras desafiassem um sistema sedimentado de elementos dominantes: a passagem de um período literário para outro seria considerada como uma “substituição de sistemas” (JOBIM, 1992, p.143)

Jobim utiliza um ensaio de T. S. Eliot, intitulado “A tradição e o talento individual”, no qual Eliot afirma que o “senso histórico de um escritor implica a percepção não somente do caráter pretérito do passado, mas do seu caráter presente” (JOBIM, 1992). Segundo Eliot, um escritor não escreve somente com o peso de sua geração, mas também com o sentimento de totalidade de toda a literatura de seu local de origem. Devemos ter em mente que a construção de uma tradição literária pressupõe uma seleção que,

Necessariamente adota determinados pontos de vista, visões de mundo e normas, em detrimento a outras. Trata-se de selecionar ou recusar, incluir ou excluir, lembrar ou esquecer, valorizar ou desvalorizar, aceitar ou rejeitar, condenar ou reabilitar, ainda que, em determinado momento, haja dificuldade de perceber estas operações (JOBIM, 1992, p. 144).

As reflexões feitas por José Luís Jobim são de grande valia para o estudo no âmbito da literatura, pois instrumentaliza o raciocínio do historiador, para uma análise mais completa e aberta de seu objeto de estudo. Dessas considerações surge a necessidade de também refletir sobre a utilização da literatura como fonte histórica. Muitos historiadores escolhem a literatura como objeto, pois ela nos permite enxergar pontos de vista que as fontes ainda ditas “oficiais” não veem. Segundo Nicolau Sevcenko,

A literatura portanto fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos. Mas será que toda a realidade da história se resume aos fatos e ao seu sucesso? Felizmente, um filósofo, bastante audacioso nos redimiui dessa compreensão tão estreita condenando “o poder da história”, que praticamente, se transforma, a todo o instante, numa admiração nua do êxito que leva à idolatria dos fatos”.

Segundo um outro pensador, esse nosso contemporâneo, “o real não se subordina ao possível; o contingente não se opõe ao necessário”. Pode-se portanto pensar numa história dos desejos não consumados, dos possíveis não realizados, das ideias não consumidas. A produção dessa historiografia teria por consequência, de se vincular aos grupamentos humanos que ficaram marginais ao sucesso dos fatos. Estranhos ao êxito mas nem por isso ausentes, eles formaram o fundo humano de cujo abandono e prostração se alimentou a literatura. Foi sempre clara aos poetas a relação intrínseca existente entre a dor e a arte. Esse é o caminho pelo qual a literatura se presta, em certos momentos mesmo privilegiado, para o estudo da história social. (SEVCENKO, 1989, p. 21)

Indo além do colocado por Sevcenko, podemos afirmar que a literatura permite ao historiador, não somente uma visão do que pode ter sido esquecido, mas também uma nova perspectiva de fatos bastante lembrados. Para Clóvis Gruner,

O uso da literatura, em suas diferentes formas e expressões, permite ao historiador acessar dimensões do passado nem sempre possíveis de serem visitadas e interpretadas por intermédio de outras fontes, notadamente aquelas de caráter mais oficial. Produtores de sentido, além de representações do real, os textos literários possibilitam, do presente, aprofundar as leituras de uma realidade pretérita latente. Ao captar e significar sensibilidades, costumes e hábitos não facilmente visíveis, eles autorizam uma aproximação com “realidades afetivamente vividas”, com modos de ver e sentir, que, não raro, escapam a outras formas de discurso. (GRUNER, 2008, p. 12)

Portanto consideramos que em uma época de efervescentes diálogos sobre a cultura brasileira, como foi a primeira metade do século XX – em especial as primeiras décadas – a produção de Bandeira (seja em poesia ou prosa) nos permite enxergar alguns aspectos importantes deste período da história do nosso país, assim como ver também a importância

que o poeta e cronista teve em nossa cultura. Sendo assim, esta dissertação será dividida em três capítulos: o primeiro dedicado ao lugar do escritor dentro da intelectualidade e literatura brasileiras, buscando a partir de sua autobiografia *Itinerário de Pasárgada* e também a partir de textos de seus contemporâneos, delinear a rede intelectual na qual Manuel Bandeira estava inserido. O segundo capítulo se dedicará a estabelecer algumas linhas teóricas sobre a *brasilidade* e sua relação com o Modernismo brasileiro, necessárias para compor a base de compreensão do constante do terceiro capítulo, dedicado especificamente para a análise de suas crônicas, e à percepção da *brasilidade* na prosa de nosso poeta.

1. MANUEL BANDEIRA E SEU ITINERÁRIO

Poeta menor. São João Batista do Modernismo. Bandeira do Brasil. Muitos foram os apelidos dados a Manuel Bandeira, autor que guarda lugar de grande importância na literatura brasileira. Porém, a atuação deste brasileiro se estende para muito além da poesia. Inserido numa rede de intelectuais – tópico a ser discutido mais a frente – exerceu diversas funções, inclusive atuando dentro da estrutura governamental. Uma grande gama de estudos, tais como os de Julio Castañon Guimarães e Davi Arrigucci Jr, dão conta de boa parte das várias de suas facetas, no entanto, apesar de dialogar com grandes nomes da intelectualidade brasileira, não é objeto de estudos mais aprofundados na historiografia. Uma vertente dos estudos literários, mais sociologizada dialoga bastante com referências comuns nas ciências humanas, porém acreditamos ser importante para a compreensão da obra de nosso autor, voltar a ela o olhar do historiador.

Dedicamos este capítulo a conhecer o lugar de Bandeira na literatura e intelectualidade nacionais. Para isto nos utilizamos de volumes que se voltem ao estudo das letras brasileiras, e também trabalhos específicos sobre ele, dando prioridade a estudos contemporâneos ao autor. Nosso objetivo é entender o lugar de Bandeira enquanto intelectual – e como alguém que participava ativamente da cultura e das discussões de seu tempo – não descartando, porém, sua atuação também como poeta e sua proposta estética.

Quando falamos de Manuel Bandeira, logo nos vem à memória o poeta tuberculoso, *Pasárgada*, a vida que deveria ter sido e não foi. Grosso modo somente nos é apresentada a faceta de poeta. Ao nos aprofundarmos na pesquisa sobre este intelectual brasileiro vemos que ele acumulou bem mais funções na história brasileira do que somente a de poeta. Júlio Castañon Guimarães (1984) nos indica alguns cuidados ao estudar este intelectual brasileiro:

Para encarar Bandeira, que lição aprender antes de qualquer coisa? Não se enredar neste ou naquele. Não reduzir. A tuberculose é tentadora. Como a piada modernista. Mas a vida tem outras manhas e artimanhas. E a obra outro tanto de ironias.

[...]

Conjurar uma leitura sem poses e uma biografia sem fantasias. Ou uma leitura sem ilusões e uma biografia sem silêncios. Antes de qualquer coisa.

Afinal, o encanto, mais do que em qualquer de nós, está é nele próprio, o poeta. Mais radical do que o que entrevemos, e ensaiamos escrever, é o que ele entremostrou. Entre beco e alumbramento. (GUIMARÃES, 1984, p. 7 e 8)

A historiografia nos informa que as primeiras décadas do século XX são marcadas pela ideia de moderno. Nesta época é patente um profundo interesse pelo Brasil, e Bandeira também estava envolto neste sentimento. Próximo ao Modernismo – ainda que nunca tenha se colocado como participante direto – mantinha relações com diversos nomes importantes da intelectualidade brasileira, como Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda, estes últimos ainda iniciando os trabalhos que posteriormente lhes deram notoriedade. Há quem aponte certa ingenuidade em sua visão sobre o Brasil¹, mas o que vemos em seu diálogo com Mário de Andrade – cujas correspondências nos serviram de apoio – nos mostra um pensador bastante atento às questões nacionais, e não apenas um poeta de circunstância e ingênuo.

Encontramos no estudo de Luciana Stegagno-Picchio sobre a literatura brasileira, uma interessante compreensão sobre o poeta. Segundo a autora,

A trajetória poética de Bandeira é individual e marginal como poucas. Embora Bandeira tenha sido – atingido na idade juvenil pelo presságio da morte – dono daquela alegria circumspecta, daquele destaque participante que somente quem esteve “além” pode conhecer, foi ele próprio quem, na sua longa vida, soube fazer-se partícipe de toda a experiência estética: do Simbolismo à poesia concreta, num jogo constante de experimentação artística conduzida sempre com extraordinária leveza e divertido pudor. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p.492).

Já na obra de Alfredo Bosi ele aparece como um dos inventores “mais agressivamente modernos”, sendo caracterizado como um irracionalista, o que nos abre uma brecha para discutirmos a produção do escritor. Bosi afirma:

Falando de modo genérico, é a sedução do *irracionalismo*, como *atitude existencial e estética* (grifo do autor), que dá o tom dos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral. (BOSI, 1994, p.305)

Neste ponto, tomamos a liberdade de discordar do crítico. Analisando tanto sua obra quanto sua posição em relação ao movimento modernista, neste sentido diríamos que Bandeira foi o mais *pacificamente moderno*. Nas palavras de Sergio Buarque de Holanda (1996, p. 277), “ninguém foi menos militante, ninguém menos antiacadêmico”. Essas características do poeta exercem grande importância na sua leitura de Brasil, influenciando também suas percepções acerca da identidade brasileira.

¹ Neste ensaio Marcos Falleiros discorre sobre como a poesia de Bandeira expressa uma brasilidade cuja conformação cultural traz a ingenuidade arraigada ao seu processo histórico. Ver FALLEIROS, Marcos Falchero. *O brasileiro em Manuel Bandeira*. In: Pro-posições. Vol. 9. N. 1. Março de 1998.

Sergio Buarque de Holanda, em seus trabalhos de crítica literária, nos traz definições de Manuel Bandeira que se afinam muito bem com a obra do autor. Segundo Holanda, referindo-se ao poeta, "sua obra reveste-se de tal cunho de originalidade que é inútil irmos procurar quem mais influência exerceu sobre ele" (HOLANDA, 1996, p.142). O autor se concentra na obra de Bandeira, no sentido de que enxerga tão somente ele nas obras e não quem o influenciou, afirmando que ela pertence a ele somente. De acordo com o crítico, a obra do poeta destoa das vozes existentes na época, perturbando nosso concerto literário. Se nos basearmos na leitura de T. S. Eliot – já citado anteriormente – podemos considerar Holanda um crítico moderno, que valoriza justamente o traço individual, o diferente. Enquanto Bandeira seria, segundo o poeta inglês, um poeta maduro, que traz em sua obra o peso da tradição local.

Holanda, em certo ponto de seu texto, nos faz lembrar as ideias de Gerald Moser, crítico norte-americano, que afirma que a sensibilidade do escritor é uma característica marcadamente brasileira. Moser afirma, "por isso tinha razão Mário de Andrade, quando julgou que a tristeza de Bandeira era passageira apenas, tal qual a apregoada 'tristeza brasileira' [...]" (MOSER, 1995, p.328). O crítico tem várias considerações interessantes sobre nosso poeta, sendo uma delas a que diz que ele inventou um Brasil para uso pessoal. Para ele, até o catolicismo do poeta era digno de nota, uma religião aprendida e não doutrinária.

Segundo Moser, sobre o estilo da escrita de Bandeira, apesar de aparentar certa indisciplina, o autor não tinha um pensamento anárquico. Diferente de alguns críticos brasileiros, ele compreende a obra do poeta não como algo extremamente moderno, mas como algo também moderno, mas que, por outro lado, não dispensa a sua formação tradicional (MOSER, 1995), nos lembrando mais uma vez a reflexão feita por T.S. Eliot.

Em seu *Noção de História das Literaturas*, Bandeira, em sua breve explicação sobre o modernismo brasileiro, afirma que este teria sido,

A princípio destrutivo e bem caracterizado pela novidade da forma, assumiu mais tarde cor acentuadamente nacional, buscando interpretar artisticamente o presente e o passado brasileiros. (BANDEIRA, 1960, p. 510)

A nacionalidade foi um dos combustíveis do modernismo brasileiro. Segundo o autor, a grande questão do modernismo para Mário de Andrade era “abrasileirar o brasileiro num sentido total, patrializar a pátria ainda tão despatrializada”. Podemos perceber como a nacionalidade estava presente no modernismo, em afirmação de Antônio Saraiva sobre a relação do movimento com a nacionalidade:

Mas não admira: os portugueses não tinham que lutar contra a tutela cultural brasileira [...]; e não se debatiam com problemas de nacionalismo literário,

que preocupavam muitos modernistas brasileiros – embora também houvesse os que, como Manuel Bandeira, poderiam declarar: “aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos”. (SARAIVA, 2004, p. 258)

Eduardo Jardim de Moraes (1988) nos aponta, assim como a observação de Manuel Bandeira, que a preocupação nacionalista não está presente desde o início, para o autor ela aparece como “o ponto de chegada de uma linha de indagações”, com isso ela seria a própria modernidade para o caso brasileiro:

A brasilidade, com tudo o que ela implica de dimensionamento da proposta modernista e até de redefinição daquilo que se entende como sendo moderno, só constituiu uma indagação para os modernistas no desdobramento de sua discussão sobre a modernidade. (MORAES, 1988, p.22)

A *brasilidade* de Bandeira perpassa inevitavelmente o Modernismo; a tensão gerada pela aproximação e afastamento do poeta com o movimento marca seu lugar dentro do debate sobre a identidade nacional; portanto entender como a noção de identidade está para o movimento é essencial para a compreendermos na obra de nosso autor.

Voltando ao seu papel na literatura brasileira, vemos que Bandeira tem sua importância para além do contexto do modernismo, como nesse trecho, no qual Bosi afirma:

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas. Mas, se desviarmos o foco da atenção da ruptura para as permanências, constataremos o quanto ficou da linguagem reelaborada no decênio de 20. A dívida maior foi, e era de esperar que fosse, a da poesia. Mário, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso. (BOSI, 1994, p.385)

A escrita de Bandeira nos permite enxergar certa tensão entre tradição e modernidade. Sobre este tópico, na década de 1980 outros autores apontavam esta relação dentro do Modernismo brasileiro. Eduardo Jardim de Moraes, em texto no qual fala de como o nacionalismo modernista se caracterizou como um diálogo sobre a possível entrada do país no fórum amplo das “nações cultas”, apontava em direção semelhante quando dizia que o grupo paulista, a partir de 1924, fez um retorno ao nacional, fazendo da brasilidade o seu elemento moderno (MORAES, 1988). Já Silviano Santiago, apresenta mais explicitamente a questão da tradição no movimento modernista, focando sua análise em Oswald de Andrade, mas também em Tarsila do Amaral e Murilo Mendes. Para Santiago – que buscou na década de 1980 repensar a tradição no discurso modernista, quando ele era visto apenas a partir da perspectiva

da ruptura – o grupo buscava um retorno ao selvagem, ao nacional, ao primitivo, citando a proximidade de Oswald de Andrade com a estética indígena, mas também ao barroco das cidades mineiras. A tradição também era representada pela recusa de alguns novos elementos estéticos, como, por exemplo, na arquitetura (SANTIAGO, 1989).

Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, ambos se vincularam à tradição, porém de formas diferentes. Enquanto o primeiro era menos radical, Oswald era antropofágico. Quando lemos as crônicas de Bandeira vemos que está mais presente a questão colonial, já miscigenada, com elementos indígenas e negros, mas também repleta de elementos deixados pela imigração europeia. Em Oswald, apesar de toda a sua incursão e proximidade das vanguardas europeias, quando faz o retorno ao nacional, volta mais marcadamente ao indígena, à Pindorama, como aponta Santiago (1989). Ambas as posições remetem a tradições distintas; Bandeira se vale da tradição, de menino pernambucano, nascido no século XIX, ou seja, um Brasil já bastante influenciado pela imigração europeia miscigenada com indígenas e negros, um Brasil mestiço que foi o palco de sua infância, marcada pela presença de elementos da diversidade criada por esta mistura. Já Oswald fazia referência a uma tradição anterior à chegada dos portugueses, calcada na diversidade das tribos indígenas que habitavam estas terras. No que diz respeito à brasilidade, talvez não tivessem tantas afinidades, porém havia um grande respeito da parte de Bandeira pela obra de Oswald de Andrade, como afirmou diversas vezes, seja em suas crônicas ou em seus livros sobre a literatura brasileira. Ao passo que Santiago (1989) desenvolve sua reflexão sobre a permanência da tradição no discurso inicial do Movimento Modernista, a obra de Bandeira, em especial suas crônicas, podem ser pensadas a partir deste raciocínio proposto por ele, que, se valendo de Octavio Paz e T.S. Eliot (o mesmo ensaio já citado aqui), nos aponta como o modernismo foi, desde o início, não só um movimento de ruptura, mas também um retorno à tradição, retorno este que está irremediavelmente ligado ao nacional. Como exemplo disso, Santiago elege a viagem de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, feita em 1924 ao interior do Brasil, na qual os três artistas buscaram no passado o elo com uma estética primitiva. Bandeira não fez parte desta viagem, mas percorreu caminhos parecidos, seja lutando contra a tuberculose, seja nos seus caminhos de infância. Esta tradição – e como alerta Santiago, não devemos confundir com passadismo – faz parte da narrativa de Bandeira. Quando escreve um guia sobre a cidade de Ouro Preto, ou quando faz uma crítica ao modernismo estritamente de ruptura. Em seu texto, Santiago faz um questionamento, que parafraseamos aqui: por que estamos interessados em saber sobre a tradição dentro do modernismo? A resposta é porque percebemos estes elementos, os quais elenca Santiago, nas

crônicas de Bandeira logo nas primeiras leituras, e entendemos este caminho como essencial na compreensão de sua produção.

Portanto, vimos que a questão da tradição é mais um elemento que marca a heterogeneidade da modernidade no Brasil. Vejamos este trecho de uma crônica de Bandeira, publicada no sugestivo ano de 1922:

Para muita gente a arte moderna não passa de uma enorme mistificação. Sem dúvida aqui, como em todos os movimentos, e nem só os artísticos, há os aproveitadores, os adesistas, os débeis, os Camille Mauclair², que mais tarde viram a casaca de empréstimo com que a princípio acompanhavam a procissão. Guillaume Apollinaire, porém, sugeriu que não se conhece em toda a história das artes um só exemplo de mistificação coletiva. *Esse corajoso movimento que alastrou toda a Europa e agora suscita em São Paulo um grupo de artistas como Brecheret, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfati, Rubens de Moraes, Sérgio Buarque e tantos outros (leiam a Klaxon!) não é uma mistificação efêmera, mas a integração definitiva na consciência artística de uma porção de cousas que antes oscilavam pesadamente e penosamente nos limbos do instinto. E que alegria ver refletido na arte o momento que vivemos!* (grifo nosso) (BANDEIRA [1922], 2008, p.27)

Como podemos perceber, Bandeira era um entusiasta do movimento, apesar de não se furtar em dirigir suas críticas aos modernistas que pesavam a mão nos clichês. Nunca se colocou formalmente dentro do movimento, mas esteve ao lado, muito próximo, fazendo parte de uma mudança no paradigma das artes no Brasil. Para Bandeira o Modernismo foi uma concretização de ideias que estavam há tempos pairando no ar, sem consistência, e este movimento de pensamento teve um peso muito grande na nossa cultura.

Mônica Pimenta Velloso, em seu texto O Modernismo e a Questão Nacional, afirma a impossibilidade de pensar o movimento modernista brasileiro sem inseri-lo na questão maior da modernidade como fenômeno cultural amplo. Apesar de funcionar enquanto recurso metodológico, como analisar separadamente a intelectualidade ou as artes de uma época, e os elementos que ajudaram a construí-lo? É a experiência da modernidade que vai sugerir a necessidade da mudança nos padrões estéticos, portanto é preciso que pensemos o Modernismo enquanto movimento artístico que propôs tais mudanças.

A relação modernismo/modernidade³ marca este período, desde o final do século XIX até as primeiras décadas do XX, instigando parte da intelectualidade brasileira a procurar e seguir outros caminhos no que diz respeito ao discurso sobre si mesmo, ou seja, sobre a própria identidade e o ser brasileiro. Muito se produziu sobre o contexto no qual tais

² Poeta e escritor francês.

³ Sobre a diferenciação dos termos, Teixeira Coelho esclarece: “O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o, ainda existe o “projeto da modernidade”, que seria mais amplo e geral. Para saber mais ver: COELHO, Teixeira. *Moderno pós fato*.” Segundo Coelho *moderno*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1986.

mudanças emergiram. Nicolau Sevcenko, historiador de extrema sensibilidade, falava sobre este período na introdução do terceiro volume da *História da vida privada no Brasil*:

[...] O momento em que a Revolução Científico-Tecnológica se cristaliza, difundindo as novas condições da economia globalizada e seus princípios de racionalidade técnica. Esse efeito globalizante e o “bando de ideias novas” que o acompanham iriam articular a inserção do país nesse contexto modernizador e propiciar a gestação das novas elites formadas pelos modelos de um pensamento científico cosmopolita. Essas elites atuavam, já na ordem republicana, como mediadoras na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo. (SEVCENKO, 1998, p. 35)

Sevcenko, nesta introdução, ainda falava sobre a mudança nos padrões de consumo e de comportamento que envolveu o início do século XX. Outro ponto importante apontado por ele e com estreita ligação com nossa pesquisa é o seguinte:

Esse é o momento especialmente em que, na senda da mudança do panorama da cultura internacional no pós-guerra, se instaura uma crítica nacionalista dos modelos cosmopolitas vigentes, dando origem a novos discursos nativistas, que se tornariam o cimento ideológico do populismo em gestação. (SEVCENKO, 1998, p. 37)

Assim vemos que o que impulsionaria uma mudança nas artes brasileiras também gerou mudanças em outros segmentos, como o político, econômico e social, afetando todas as esferas da vida nacional. Não foi à toa que muitos intelectuais ligados ao movimento modernista desempenharam papéis importantes no Estado durante a Era Vargas, como veremos adiante.

Bandeira era um homem de seu tempo, ele próprio afirmando que nenhum homem consegue ser inatual, por mais força que fizesse ([1954], 1997); atentos à dinâmica apresentada por ele, e apesar de dizer-se aborrecido com a nacionalidade nos versos de alguns poetas, pode-se afirmar que sua produção aborda o assunto de forma sutil, ou seja, sem falar diretamente sobre o *ser brasileiro*, o poeta deixa transparecer elementos, indícios, de como ele entendia a identidade nacional.

O caminho percorrido durante a pesquisa nos mostrou que mais importa investigar a relação que Bandeira, enquanto intelectual, estabeleceu com seus contemporâneos, do que definir propriamente sua filiação ao movimento modernista. Certo é que Bandeira flutuou por diversas escolas literárias, sendo o Modernismo uma delas. Portanto se faz importante tratarmos minimamente das vertentes modernistas das quais o poeta mais se aproximou. A dita hegemonia do grupo paulista, já muito criticada, vem há algum tempo cedendo lugar⁴

⁴ Ver mais em: VELLOSO, Monica Pimenta. *Questões do modernismo brasileiro*. In: Artelogie, Dossier thématique : Brésil, questions sur le modernisme, n° 1. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article72>.

para a problematização de como o movimento se deu nas demais regiões do Brasil. Aliás, é importante ressaltar que nem mesmo dentro do grupo paulista houve homogeneidade, haja vista a divergência dos artistas partícipes da Semana de 22. Bandeira, que sempre se colocou à parte do movimento (grupo paulista), dialogou com outras vertentes, como a nordestina, carioca e mineira, cada uma independente entre si, mas que dividiam referências, preocupações e anseios.

O livro *Modernismo e Regionalismo*, de Neroaldo Pontes de Azevedo, possibilita-nos uma perspectiva de como o modernismo se deu em Pernambuco, representado por Joaquim Inojosa, e, também, como se relacionou com o movimento regionalista, o qual tinha como seus apoiadores Gilberto Freyre e José Lins do Rego, entre outros. A princípio, ambos os movimentos – de Inojosa e Freyre – eram antagonistas. Joaquim Inojosa, depois de viagem a São Paulo, trouxe na bagagem as ideias pregadas pelos modernistas, e começou a difundir-las em Recife, se tornando mais tarde, representante da Klaxon na cidade. Dizia Inojosa, então: “tal qual como se faz em São Paulo, é preciso em Pernambuco começar pela destruição do passado para se tentar construir o futuro” (AZEVEDO, 1984, p.38). A rusga, a princípio, deu-se por não haver entendimento entre os grupos no que competia à manutenção das tradições nordestinas. Ele afirmava:

Gilberto Freyre também se coloca do lado daqueles que criticam o “modernismo” em geral, e em particular, as ideias futuristas vindas de São Paulo. Sua postura polêmica, neste momento, decorre da preocupação em resguardar os valores tradicionais e em apontar a necessidade de valorização das realidades regionais. Assim é que podemos detectar uma crítica ao modernismo, em que o termo designa a atitude iconoclasta, destruidora, contrária à tradição. (AZEVEDO, 1984, p. 41)

Segundo Azevedo, mesmo quando o assunto era a *brasilidade* os grupos não concordavam, levando até quase o final da década de 1920 para as ideias se pulverizarem e para que os conflitos fossem amenizados. Destaca-se a importância dos periódicos no papel de conciliação destes intelectuais, pois o fato de não fazerem distinção de grupos na publicação possibilitou a troca de ideias entre ambos os lados.

Este quadro, apresentado pela relação entre o modernismo e o regionalismo, reforça a ideia de rede, à qual Bandeira estava ligado. Como afirma Bourdieu, este *campo* – ou rede – não precisa ser necessariamente visível. É o caso da relação de Bandeira com este movimento no Nordeste, pois ela não é direta, mas se relaciona de forma ampla com a temática trabalhada pelo próprio Bandeira e outros intelectuais.

A ideia de rede também se estende para outras vertentes, profissionais inclusive. Apesar de não exercer nenhum cargo, Bandeira executou diversos trabalhos a pedido de amigos que trabalhavam diretamente com o governo. Algumas antologias, o Guia de Ouro Preto, entre outros, foram obras que surgiram por conta destes contatos.

Este grupo com o qual Bandeira esteve envolvido durante o período estudado, era formado, em sua maioria, por modernistas. Em seu texto *Manuel Bandeira e a poesia modernista*, Mara Ferreira Jardim (2011), nos traz uma boa perspectiva da relação que nosso autor estabeleceu com o movimento:

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

Assim, “Poética”, um dos poemas mais citados de *Libertinagem*, acaba por se tornar o manifesto modernista que ele não escreveu. (JARDIM, 2011, p.40)

Vamos ao poema:

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de
[ponto expediente protocolo e manifestações
[de apreço ao sr. diretor
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no
[dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo
Abaixo os puristas

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

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação

A partir do que Jardim nos apresenta em seu artigo, podemos ter uma ideia do movimento feito por Bandeira, que se aproxima e se afasta dos modernistas, de uma forma que não permite uma análise precipitada sobre o assunto. É preciso cuidado ao abordar este tema, pois não podemos nem reduzir sua obra ao modernismo, nem recusar a sua relação com o movimento. Jardim se dedica ao estudo da poesia de Bandeira, porém suas proposições nos valem também para uma percepção total de sua obra, incluindo-se aí nosso objeto – sua produção em prosa. Concordamos com a autora quando ela afirma:

Manuel Bandeira encontra uma forma toda sua de mostrar o Brasil, um jeito de pintar o nosso jeito de ser, através das constatações irônicas, dos desvelamentos sutis dos contrastes nas paisagens e nas gentes, da denúncia da fatuidade burguesa, em textos como “Mangue”, “O cacto” e “Pensão familiar”, para mencionar apenas poemas de *Libertinagem*, obra em que ele abraça, de forma mais evidente, como já foi salientado, a estética modernista. (JARDIM, 2011, p.42)

Aqui podemos fazer um exercício de comparação entre um dos poemas citados por Jardim e uma crônica de Bandeira, para que possamos perceber estas constatações de nosso autor, sobre a sua perspectiva acerca do cotidiano da sociedade brasileira. Vejamos o poema “Mangue”:

Mangue mais Veneza americana do que o Recife
Cargueiros atracados nas docas do Canal Grande
O Morro do Pinto morre de espanto
Passam estivadores de torso nu suando facas de ponta
Café baixo
Trapiches alfundegados
Catraias de abacaxis e de bananas
A Light fazendo crusvaldina com resíduos de coque
Há macumbas no piche
Eh cagira mia pai
Eh cagira
E o luar é uma coisa só

Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbia do
[que todas as Meritis da Baixada
Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições
[públicas
Gente que vive porque é teimosa
Cartomantes da Rua Carmo Neto
Cirurgiões-dentistas com raízes gregas nas tabuletas avulsivas
O Senador Eusébio e O Visconde de Itaúna já se olhavam
[com rancor
(Por isso
Entre os dois
Dom João VI mandou plantar quatro renques de palmeiras
[imperiais)

Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui fun-
 [cionário público casado com mulher feia
 [e morri de tuberculose pulmonar
 Muitas palmeiras se suicidaram porque não viviam num
 [pícaro azulado.
 Era aqui que choramingavam os primeiros choros dos car-
 navais cariocas.
 Sambas da tia Ciata
 Cadê mais tia Ciata
 Talvez em Dona Clara meu branco
 Ensaando cheganças pra o Natal
 O Menino Jesus - Quem sois tu?
 O preto - Eu sou aquele preto principá do centro do
 [cafange do fundo do reboło. Quem sois tu?
 O Menino Jesus - Eu sou o fio da Virge Maria.
 O preto - Entoces como é fio dessa senhora, obedeço.
 O Menino Jesus - Entoces cuma você obedece, reze
 [aqui um terceto pr'esse exerço vê.
 O Mangue era simplesinho.

Mas as inundações dos solstícios de verão
 Troxeram para Mata-Porcos todas as uiaras da Serra da
 [Carioca
 Uiaras do Trapicheiro
 Do Maracanã
 Do rio Joana
 E vieram também sereias de além-mar jogadas pela ressaca
 nos aterrados de Gamboa
 Hoje há transatlânticos atracados nas docas do Canal
 [Grande
 O Senador e o Visconde arranjaram capangas
 Hoje se fala numa porção de ruas em que dantes ninguém
 [acreditava
 E há partidas para o Mangue
 Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco
 És mulher
 És mulher e nada mais

OFERTA

Mangue mais Veneza americana do que o Recife
 Meriti meretriz
 Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova
 Com transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande
 Linda como Juiz de Fora!
 (BANDEIRA, 2009, p.76 a 78)

Tal qual como no poema, em seu livro de crônicas *Flauta de Papel*, Bandeira publica o prefácio ao álbum *Mangue* de Lasar Segall⁵. Na crônica, Bandeira cita seu próprio poema, e se dedica a descrever a cena do meretrício na região, em seu auge e declínio. Em ambos,

⁵ Pintor e escultor lituano. Fixa residência no Brasil em 1923.

crônica e poema, ele se dedica a apresentar as nuances encontradas em uma região pobre da cidade do Recife, trazendo aspectos do cotidiano da população local, tocando o tema da injustiça social. Vejamos um trecho da crônica:

O Mangue teve então a sua grande época. Os primeiros anos de prostituição ali foram uma festa de todas as noites. Aquilo era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento, muita alegria, e quem quisesse conhecer a música popular brasileira encontrava-a da melhor nos numerosos cafés da rua Laura de Araújo, a grande artéria! Que grupinhos de choro apareciam por lá, que flautas, que cavaquinhos, que pandeiros! Ovalle que o diga. As mulheres tinham toda a liberdade: mostravam-se em camisa de fralda alta e cabeção baixo nas portas escancaradas. [...] Mas a alegria do desafogo não durou muito. Vieram as restrições policiais. Os choros desapareceram. A tristeza infiltrou-se com o bandolim dos cegos. E afinal o golpe de misericórdia: o fechamento dos prostíbulos, a dispersão das mulheres, com alguns suicídios patéticos a veneno ou a fogo... (BANDEIRA, 1997, p.198)

A produção de Bandeira, seja em verso ou prosa, é permeada por estes temas, e, apesar de não fazermos um exaustivo trabalho de comparação entre os dois gêneros, encontramos, como no exemplo acima, temas presentes nas duas narrativas. Ainda com base no artigo de Jardim, ao final do texto, a autora coloca Bandeira, ao lado de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, como maior representante do modernismo brasileiro. Acreditamos que admitir a importância do modernismo em sua obra, não significa termos que assumi-lo como seu maior representante. No itinerário que aqui se percorre, percebe-se que é importante pensar o autor de forma mais livre, como ele próprio se afirmou durante sua vida poética, transitando entre diversas estéticas. Assim como Nicodemo⁶ (2004) se refere a Sergio Buarque de Holanda, também referimo-nos à Bandeira: nestes autores, o Modernismo “não precede nem antecede sua escrita, mas dialoga e acompanha seu processo de formação”. A seguir conheceremos um pouco mais do papel deste intelectual dentro da literatura brasileira.

⁶ Esclarecemos que Nicodemo não se refere ao modernismo quando fala de Sergio Buarque, apenas achamos que a avaliação caberia à obra de Manuel Bandeira em relação ao modernismo.

1.1 1ª PESSOA DO SINGULAR⁷

Considerando Bandeira um dos grandes poetas da literatura brasileira, Antonio Candido observa:

Ligado aos modernistas de São Paulo foi sempre Manuel Bandeira (1886-1968), um dos poetas mais importantes da nossa literatura, cuja obra tem uma plenitude que não se encontra na dos outros dessa primeira fase modernista, e é devido a maestria com que vai dos poemas metrificados com perfeição ortodoxa até a liberdade dos *objets trouvés*, dando sempre a impressão de fatura tão perfeita quanto necessária. A sua escrita parece realizar a forma insubstituível, e talvez se possa dizer dele o que disse de Mozart o musicólogo Alfred Einstein; “pertence ao gênero raro dos revolucionários conservadores, ou dos conservadores revolucionários”. (CANDIDO, 1999, p.75)

Neste trecho, Candido coloca um elemento que consideramos fundamental para compreender a obra do escritor, e por consequência, o seu papel como intelectual brasileiro; tratar Bandeira como um revolucionário conservador, talvez seja a grande chave de leitura para compreender a sua visão de Brasil. Assim como o é também para a compreensão da tensão entre a tradição e a modernidade, presente na obra do autor, de forma geral. Esta dualidade do poeta permite compreender sua trajetória e como, em sua longa carreira, conseguiu transitar entre diversos estilos literários. O crítico ainda nos traz um breve resumo da atuação de Bandeira dentro de nossa literatura, apresentando outras características da personalidade poética do autor, afirmando que sua formação não o prendeu ao passado (CANDIDO, 1999). Ao refletirmos sobre estas questões, percebemos que elas estão presentes nas diversas atuações de Bandeira, seja na poesia, seja na crônica ou na tradução, etc.

A longa trajetória do poeta dificulta, para os historiadores da literatura, uma definição marcada de sua produção, já que fez versos em várias escolas estéticas da literatura brasileira. Todavia, o que pode ser uma dificuldade pode, também, apresentar-se como uma característica interessante, pois acreditamos serem exatamente estes pontos que irão nos ajudar a compreender a brasilidade de Bandeira.

Recorremos novamente a Antônio Cândido:

Bandeira se formou na tradição dos parnasianos e simbolistas, associada a um curioso bom-gosto gramatical, mas desde logo, procurou formas mais livres, favorecidas pelo momento de transição que foi o Penumbismo. A sua formação não o prendeu ao passado, e a sua vontade de mudança não foi transitória, como em outros penumbistas. Elas se combinaram, facultando-

⁷ Este é o título da primeira seção da coletânea organizada por Carlos Drummond de Andrade, *Andorinha*, estudada nesta pesquisa.

lhe ao mesmo tempo o domínio rigoroso da linguagem e a prática das maiores liberdades; *Libertinagem* é o título do livro onde recolheu a parte mais radical da sua poesia modernista em 1930.

Nas formas fixas, no verso livre, no poema sem verso, Bandeira manifesta sempre a capacidade de transfigurar o prosaísmo e dar a mais pura simplicidade aos temas consagrados. Há nos seus poemas uma espécie de halo, de misteriosa ressonância, por mais comuns que sejam os assuntos; e, ao mesmo tempo, uma naturalidade que se aproxima do leitor como numa conversa de tipo especial. Isto é visível no tratamento do amor, que ele aborda quase sempre pelo lado tangível da carne, mas com espontaneidade tão singela, que a expressão parece nascer apenas do fervor espiritual. Essa familiaridade superior no tratamento do amor, da morte, da natureza, da existência diária, faz da sua poesia experiência interior de cada um de nós, humanizando a vida sem nenhum sentimentalismo. (CANDIDO, 1999, P.76-77)

Ponto importante apontado por Cândido neste trecho é a *simplicidade*. Em Bandeira ela não só é digna de nota, como compõe a essência tanto do poeta quanto do homem, se é que é possível fazer essa separação. O autor carrega em toda a sua produção, seja em prosa ou poesia, esta característica, que por vezes pode ser associada à sua relação com o modernismo. Ao nos aprofundarmos em sua obra, percebemos que tal característica vai além de uma questão de estética literária, tendo profunda relação com o indivíduo, e o meio no qual ele está inserido.

Mário de Andrade diz sobre Bandeira,

Os outros foram tristes por moda, índole nacional e circunstâncias de inadaptção que enfim começam a desaparecer entre nosso meio e povo. Manuel não. Nem é o que se chama um triste de verdade. Antes um solitário. Por adaptação ainda mais que por índole pessoal. Gosta da vida, eu sei. Muitíssimo. São, daria um desses vivedores que estamos acostumados a chamar de canalhas porque pratica atos que estamos acostumados a chamar canalhismos. Era por natureza observador. Se por acaso a doença não aparecesse seria um observador dentro da vida. Se contaria e explicaria os outros e as coisas como essa percepção centrífuga dos psicólogos que tudo observam em função da realidade exterior. (ANDRADE, [s/d], 1987, p. 73)

O consenso acerca de Bandeira encontra-se nesta simplicidade observadora das coisas ao seu redor. Dos diversos contemporâneos do poeta, muitos salientam essa característica. Gilberto Freyre, outra figura importante em sua trajetória, afirma sobre o poema *Evocação do Recife*:

Exagero decerto: porque não se evoca uma cidade sem fazer história; e quando se é Manuel Bandeira, sem fazer literatura. O poema de Manuel Bandeira é história e literatura. Mas é acima de tudo poema. É de grande pureza poética e de uma grande pureza humana, sendo ao mesmo tempo uma crônica, como nomes de gente, de rua, de coisas regionais. Nomes certos, definidos, exatos: Dona Aninha Viegas, Totônio Rodrigues, Santo Antônio,

São José, Rua da União, Rua da Saudade, Rua da Aurora, Caxangá, Midubi.
(FREYRE, 1980, p.78)

É claro que aqui Freyre está tratando especificamente deste poema – encomenda feita pelo próprio ao conterrâneo já há muito afastado da terra natal (FREYRE, [1944] 1980) – porém nos serve para pensar a obra do poeta como um todo. Mesmo quando escreve poesia, Bandeira se mostra um grande cronista.

A última edição de *Crônicas da província do Brasil* (2006) – publicado pela primeira vez em 1937 – conta com posfácio feito por Júlio Castañon Guimarães, que dedicou alguns trabalhos ao poeta. Guimarães afirma que a produção daquele livro estava associada ao profundo envolvimento do autor com a produção cultural de sua época. O que percebemos em um estudo mais cuidadoso sobre Bandeira é que ele realmente exerceu um importante papel nesta rede de intelectuais.

A análise de Guimarães se torna importante, para nós, na medida em que corrobora algumas de nossas conclusões acerca da produção de nosso cronista. Ao passo que avançamos na leitura das crônicas de Bandeira percebemos, como aponta o crítico, que elas adentravam outros campos do conhecimento, que não só a crônica jornalística. Ele afirma:

A essa diversidade dos periódicos estará ligada a diversidade da prosa de Bandeira, ou seja, a natureza bem distinta de muitos textos tem a ver com as solicitações dos diferentes periódicos. Assim, o que se entende hoje consensualmente por crônica não dá conta dessa diversidade. Esta na verdade é uma característica do gênero, de modo que, mesmo sob esse rótulo, *a crônica de Bandeira avança pelo campo do estudo, da crítica literária, da história*. (grifo nosso) (GUIMARÃES, 2006, p.255)

Para ele, a publicação das *Crônicas* surgiu não de um estudo sistemático, *sociologizado*, mas estava sim, inserido no âmbito de uma preocupação comum, o empenho de conhecimento do Brasil. Portanto, sua obra não estaria para a cultura brasileira como um simples retrato do cotidiano do início do século, mas, sim, como a obra de um intelectual de relevância para a compreensão de sua trajetória e de nossa cultura, ou ainda, como a partir do simples retrato, podemos perceber diferentes nuances de uma época.

Essa ânsia por conhecer o país, em busca de uma (re) definição da identidade nacional pode ser associada a um projeto da intelectualidade brasileira e também do Estado, e isso incluiria, claro, os modernistas. O envolvimento dos modernistas na política foi inclusive, como apontado por Sergio Miceli, responsável por rachas dentro do movimento.

As cisões e querelas ocorridas no interior do movimento modernista se devem sobretudo a razões políticas. Enquanto escritores vinculados ao perrepsismo buscaram colocar suas obras a serviço de uma ideologia “nacionalista” da qual poderiam se utilizar os grupos dirigentes, ou então,

dos intentos reformistas que tencionavam impor à direção partidária, o grupo de intelectuais “democráticos” sob a liderança de Mário de Andrade se empenhou em não deixar que suas tomadas de posição no terreno político-partidário pudessem comprometer o conteúdo de sua produção literária e estética. Os intelectuais associados ao PRP acabam cindidos – a “direita” e a “esquerda” literárias – por terem posições divergentes quanto ao grau e às modalidades de engajamento dos intelectuais com o trabalho político. O “racha” interno aos perrepistas, seguindo-se à publicação do “Manifesto paulista” (1924), de Oswald de Andrade, e dando origem aos movimentos “verde-amarelo” e “Anta”, explica-se em grande parte como revide ao esteticismo que impregnava a postura intelectual assumida pelos escritores filiados à “oposição democrática”. Enquanto os “perrepistas” procuravam não dissociar suas tomadas de posição no terreno estético de sua atuação política, a maioria dos intelectuais “democráticos” buscava resguardar a problemática de sua produção intelectual das conveniências impostas pelas lutas políticas de que participava. (MICELI, 2001, p. 102-103).

Sergio Miceli, em seu estudo sobre os intelectuais e a classe dirigente, nos aponta como se deram essas relações e também quais os impactos que tiveram sobre a vida cultural e política no Brasil:

Em suma, a abertura de novas frentes de colaboração com o sistema de poder que então se firmava, as feições institucionais que assumiu a tutela da produção intelectual e o fato de o Estado ter se destacado como o principal investidor e a principal instância de difusão e consagração da produção cultural, são alguns dos processos que fazem do estudo desse período um passo importante para esclarecer os dilemas que hoje enfrentamos como herdeiros de uma tradição que pesa tanto mais enquanto não nos dispusermos a encará-la de frente e a refrear a dosagem de clichês na apreciação de seu legado (MICELI, 2001, p.79).

De acordo com Miceli (2001), os escritores do Movimento Modernista em São Paulo alçaram alguns postos através do contato com famílias abastadas e cultas, sendo que os que partiram para o serviço público acabaram se filiando à elite burocrática. O regime varguista se destaca no quesito recrutamento de intelectuais, com o fim de embasar suas ações.

Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultaram-lhes o acesso às carreiras e aos postos burocráticos em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança, etc.). Mas, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentsia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. (MICELI, 2001, p. 197-198).

Foi o governo Vargas que sistematizou a cultura enquanto segmento importante na sociedade. A entrada desses intelectuais na estrutura governamental é de inegável importância, pois foi a partir dela que as questões referentes à educação e cultura foram se

desenvolvendo, até adquirir certa autonomia. É claro que essa ação não se deu de forma gratuita, ela fazia parte de um projeto do governo de valorizar o *nacional*, e para isso era necessário ter essas figuras realizando o trabalho intelectual.

Este projeto maior foi encontrando, no decorrer do tempo, alguns questionamentos, como aponta Thiago Lima Nicodemo, em seu texto *Gosto de sedição: Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e a autoria das Cartas Chilenas*. Este texto nos traz importantes reflexões sobre a relação estabelecida entre estes dois intelectuais, ressaltando o debate enquanto postura política referente às diretrizes culturais do Estado Novo.

O debate, que ainda incluía Afonso Arinos de Melo Franco e Luiz Camilo de Oliveira Neto, girava em torno da autoria das Cartas Chilenas. O que nos chamou a atenção no texto de Nicodemo diz menos respeito às conclusões do debate, e mais ao meio encontrado por Holanda e Bandeira para analisar as cartas e também ao verdadeiro sentido que deram a elas. A discussão data de 1941 e denota o envolvimento do poeta com a questão da identidade nacional.

O sentido das críticas de Sérgio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira é em certa medida político, dirigido contra a construção pelo Estado de uma história ufanista na qual o conflito e as injustiças sociais são encobertas por uma cena semi-edênica de mito constituído de um encadeado de acontecimentos relevantes e homens extraordinários. Assim, posso dizer que a discussão de Sérgio Buarque e Manuel Bandeira sobre o tema da autoria das *Cartas Chilenas* não é em si o debate. A discussão entre os dois, que inicialmente me referi com o termo ‘debate’ é, na realidade, parte de um debate amplo que diz respeito de forma direta às diretrizes culturais do Estado Novo. É possível identificar na postura destes autores uma atitude sediciosa em relação aos ideais de construção e manipulação do discurso histórico, pelo menos entre fins dos anos 1930 e início da década seguinte. (NICODEMO, 2004, p.45)

Para entendermos o contexto deste debate precisamos entender a importância que as *Cartas Chilenas* adquiriram na construção da identidade nacional. Produzidas no século XVIII, criticavam a relação entre Brasil – mais especificamente Minas Gerais – e Portugal. A autoria das cartas é dada a Tomás Antonio Gonzaga, participante da Inconfidência Mineira. Quando o movimento mineiro é retomado pelos desejosos da independência, já no século XIX, há esta retomada das *Cartas* como indício da construção de uma identidade, mesmo antes da emancipação do Brasil em relação a Portugal.

O debate não se restringe ao que pode ser identificado nas obras de Sérgio Buarque, Bandeira ou Luís Camilo. Muito pelo contrário, sobre este tema e neste período encontraremos apenas concordância nas obras destes autores.

O lugar do conflito está para muito além disso, envolve a mobilização e construção de uma história e de uma memória promovida pelo Estado brasileiro em meio a um processo de cristalização do autoritarismo. O episódio do debate sobre as *Cartas Chilenas* contribui para esclarecer a instrumentalização da história na solidificação deste ideário nacional. (NICODEMO, 2004, p.46)

Como foi apontado anteriormente em nossa leitura da análise feita por Miceli, o Estado Novo tinha como intuito, ao trazer para perto de si importantes intelectuais brasileiros, construir uma noção conveniente do que era o *nacional*. Feito este de tal eficácia que, em certos aspectos, perdura até hoje, apesar dos debates e questionamentos, como esse analisado por Nicodemo.

Retomando o diálogo entre Holanda e Bandeira, Nicodemo traz interessantes informações sobre os meios encontrados por ambos para a análise das *Cartas*, indicando a utilização de tendências de críticas literárias surgidas na Alemanha, o que indica, segundo ele, o amadurecimento profissional dos dois amigos. O autor ainda afirma que, além da consonância de opiniões no que diz respeito aos temas discutidos,

é possível identificar nos textos de Sérgio Buarque e Manuel Bandeira a utilização de técnicas de análise textual nas quais o estilo e a linguagem figuram como instrumento de crítica, especialmente de crítica histórica. No caso do percurso intelectual de Sérgio Buarque, pode-se identificar em seus artigos de crítica literária do período a recepção e discussão de tendências então emergentes da crítica e teoria literárias, como o *new criticism* e a estilística de Leo Spitzer e Eric Auerbach. Em Bandeira, uma análise dos métodos utilizados em seus textos críticos como os do debate sobre a autoria das *Cartas Chilenas*, permitiria a identificação do parentesco de alguns elementos de seu instrumental teórico com as mesmas tendências da crítica literária citadas acima. Esta seria uma etapa importante em uma investigação sobre a relação de sua obra crítica com o amadurecimento de sua obra ficcional, em especial poética. Assim, é possível identificar, durante os anos 1930 e 1940, na obra de Sérgio Buarque de Holanda, e possivelmente também na de Manuel Bandeira, o desenvolvimento de elementos comuns no terreno da crítica literária que participam diretamente do amadurecimento profissional de ambos, seja na produção de história no caso do primeiro, seja na poesia no caso do segundo. (NICODEMO, 2004, p.47)

Nicodemo afirma que “os estilos e as atividades de Manuel e de Sérgio se metamorfoseiam junto a um novo momento intelectual e político que é no fundo o verdadeiro debate” (NICODEMO, 2004, p.48). Tal reflexão corrobora nossa afirmação de que o estudo sistemático da prosa de Bandeira pode nos trazer uma nova perspectiva da discussão acerca da brasilidade e também de seu papel na intelectualidade brasileira.

1.2 - SOMOS DUPLAMENTE PRISIONEIRO, DE NÓS MESMOS E DO TEMPO EM QUE VIVEMOS

Iniciamos este tópico com uma frase de Bandeira, contida em sua autobiografia intitulada *Itinerário de Pasárgada* (1954). A ida a este texto se fez fundamental para nossa pesquisa, e a frase acima nos aponta uma bela reflexão do autor, que nos deixa um indício do caminho percorrido por ele para pensar seu próprio trabalho.

Iniciar uma empreitada por sua autobiografia nos exige primeiramente pensar a construção deste tipo de texto. Pierre Bourdieu, em *Ilusão biográfica* afirma:

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica [...] tendem ou pretendem organizar-se em sequencias ordenadas segundo relações inteligíveis.

[...] Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p.184)

Esta citação de Bourdieu é fundamental para problematizarmos a autobiografia de Bandeira, no sentido de não nos iludirmos em relação à sua narrativa, sempre lembrando-nos que se trata de um relato construído com o fim de dar sentido à trajetória poética do autor. Cabe lembrar também, que este foi o caminho tomado pelo autor, ao escolher apresentar em seu *Itinerário* somente elementos necessários para a compreensão de sua produção literária. Sergio Alcides, diz em seu texto *Bandeira: itinerário da altivez*, publicado no blog do Instituto Moreira Sales, que a biografia mais genuína de Bandeira é a “vida que poderia ter sido e não foi”. Segundo Alcides, a vida realmente vivida o poeta se absteve de contar ao público. Completa: “Isso não significa que o ‘Itinerário de Pasárgada’ seja um livro ‘falso’. Bandeira criou uma ‘persona’ à sua imagem e semelhança. Mas é necessário considerar a parte do fingimento, do artifício e da ficção no percurso das memórias de um artista” (ALCIDES, 2013).

Para explorar mais adequadamente este aspecto, busca-se aqui um contraponto ao texto de Bandeira. Assim, voltamo-nos à leitura de intelectuais contemporâneos a ele e que se referem ao autor do *Itinerário*. Destes, de imediato, destacamos Ribeiro Couto, amigo próximo de Bandeira e seu “quase biógrafo” e Carlos Drummond de Andrade, organizador das crônicas que animam este trabalho.

Em seu texto, segundo Fátima Rocha, Bandeira estabelece o seguinte esquema:

Dividido em vinte e um segmentos, que se desenvolvem cronologicamente, o Itinerário apresenta três grandes ciclos ou etapas – discerníveis pela leitura cuidadosa, atenta às sinalizações do próprio autor. O primeiro ciclo, que compreende os dois segmentos iniciais, abrange a “primeira infância”, a meninice e a adolescência; o segundo ciclo, que se estende por sete segmentos, inclui os “anos de formação”, que o autor situa entre 1904 (ano em que adoeceu) e 1917 (quando editou o primeiro livro de versos, *A cinza das horas*); o terceiro ciclo, que compreende os doze últimos segmentos, refaz o itinerário do escritor – condição assinalada pela publicação de *A cinza das horas* –, acompanhando sua trajetória livro a livro, até *Opus 10*, lançado em 1952. A cada ciclo ou etapa correspondem determinados lugares – cidades, ruas, bairros – e preciosas lições, fundamentais para o lento processo de assimilação da experiência poética do escritor que se diz menor – autorrepresentação que esconde, sob a aparente despretensão, uma postura ética e uma teoria estética. (ROCHA, 2011)

As figuras da infância de Bandeira são de grande importância para a construção de sua poesia e também da sua percepção do mundo. Declara ele que tais reminiscências “encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística” (BANDEIRA, 1997, p.295). Além dessas figuras, seu pai também foi de extrema importância para incutir no filho o gosto pela poesia.

Fátima Rocha (2011) afirma que na trajetória literária de Manuel Bandeira escritor e leitor caminham juntos; vemos vestígios disso em passagens como em que o poeta conta sobre uma leitura feita na primeira infância, a qual o autor remete ao seu primeiro desejo de evasão e à prenúnciação de *Pasárgada*.

Bandeira relata em sua autobiografia a emoção de ler o primeiro livro com seus olhos. O livro *Cuore* – de Edmondo de Amicis, publicado pela primeira vez em 1886, com tradução de João Ribeiro (figura bastante comentada em suas crônicas e também em sua autobiografia). Contava a história de Enrico, sendo uma espécie de diário escolar do jovem – abria as portas de um novo mundo para o jovem Manuel Bandeira. Sua mitologia, que se faz muito presente em sua poesia, marca também sua trajetória literária; a densidade desta vivência da infância, a qual ele transfere a “mesma consistência heroica das personagens dos poemas homéricos”, continua ecoando no Bandeira adulto.

Ponto importante para nossa análise, a observação de Bandeira sobre o “realismo da gente do povo” já se faz presente na vida do escritor desde seus anos de estudante no Pedro II. Ainda pequeno ele percebe a diferença da língua aprendida na escola e a falada nas ruas, questão que acompanhará a vida do poeta e será discutida com o amigo Mário de Andrade. O poeta se dizia “partidário da impureza em matéria de língua”, e essa ideia se configura como

um dos mais fortes indícios da brasilidade em sua obra, relacionando o falar do povo como uma expressão do ser brasileiro. Retomaremos este tópico nos próximos capítulos.

Muitos elementos se unem para compor a figura de Manuel Bandeira: a vontade de ser arquiteto, a importância do colégio D. Pedro II, de seus professores e colegas; é desses elementos que ele trata em sua autobiografia, na qual ele mesmo revela ser feita somente por encomenda, sem ter muito prazer nessas memórias. E sobre seu fazer poético ele explica: é na lacuna temporal que vai de 1904 a 1917 – período em que adoece, até publicar seu primeiro livro – que ele forma sua técnica. A tuberculose também se faz importante para sua produção, segundo o entendimento de Ribeiro Couto (2004). O poeta, apontado por Alfredo Bosi como “teórico do alumbramento”⁸, explica que ao fazer suas poesias, entrava em uma espécie de transe, poesia consciente não era sua especialidade. É a partir de *Libertinagem* que ele aponta seu nascimento como poeta.

Ao longo de sua narrativa Bandeira busca deixar claro que importa para ele transcrever o poema, portanto descreve sua caminhada na poesia como, por exemplo, a difícil conquista do verso livre. Aos poucos o autor vai delineando sua poética, chegando a questões adjacentes que importaram em sua construção como poeta. No seu *Itinerário* ([1954] 1997) ele afirma, fazendo alusão a algumas formas lusas da língua: “não era possível manter aquele ‘maderam’ tão avesso ao gênio da fala brasileira” (p. 311). Aqui vemos que, mesmo sendo grande a influência lusa em Bandeira, ele dava a preferência para a forma coloquial desenvolvida no Brasil mais do que às formalidades gramaticais deixadas pelos colonizadores. Sua estreita relação com a música também figura nesses elementos externos à poesia, sendo que teve vários de seus poemas musicados, assim como fez versos para algumas melodias; sua parceria com Jaime Ovalle⁹ é uma das que podemos destacar neste ponto.

Retornando à poesia, o autor afirma que foi em Clavadel¹⁰ a primeira vez em que pensou seriamente em publicar um livro de versos, informação também encontrada em Ribeiro Couto. Sobre seu primeiro livro publicado diz:

Nada tenho para dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no artístico. No entanto, publiquei o livro, ainda que sem intenção de começar carreira literária: desejava apenas dar-me a ilusão de não viver inteiramente ocioso. (BANDEIRA, 1997, p. 318)

⁸ Para saber mais sobre o alumbramento ver: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.

⁹ Compositor e poeta brasileiro, nascido em 1894.

¹⁰ Cidade localizada na Suíça, onde Manuel Bandeira foi se tratar da tuberculose.

Foi com *Carnaval* – o qual admite a falta de unidade em seus poemas – que ele foi então acolhido pelos “futuros modernistas”. Durante este período, Bandeira viveu na Rua do Curvelo, onde reaprendeu os caminhos da infância. Lá produziu quatro de seus livros, e também foi lá que estreitou seu conhecimento com Ribeiro Couto, o qual o influenciou, tanto o homem quanto o poeta. À Ribeiro Couto juntou-se Mário de Andrade, reconhecido por ele como sua última influência como poeta, sendo que os que vieram depois dele já o encontraram calcificado.

Sobre Andrade e a geração modernista Bandeira afirma:

Foi assim que me vi associado a uma geração que, em verdade, não era a minha, pois excetuados Paulo Prado, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, todos aqueles rapazes eram em média uns dez anos mais moços do que eu. A minha colaboração com ela (como, por outros motivos, também a de Ribeiro Couto) sempre se fez com restrições. [...]

[...] Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.

Para completar (e de certo modo contrabalançar) essa influência havia os amigos do Rio, amigos que, a partir de Ribeiro Couto, fui fazendo em cadeia: Jaime Ovalle, Rodrigo M. F. de Andrade, Dante Milano, Osvaldo Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto. Lista a que devo juntar, depois de 1925, o nome de Gilberto Freyre, cuja sensibilidade tão pernambucana muito concorreu para me reconduzir ao amor da província, e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha “Evocação do Recife”. (BANDEIRA, 1997, p. 325/326)

A reflexão de Bandeira sobre a geração modernista se configura em excelente argumento para reforçar a ideia de rede que tecemos em relação a este grupo de intelectuais. Outro ponto importante para nossa pesquisa é o trecho que segue, quando o poeta nos conta a trajetória de seu livro “mais modernista”. Segundo ele,

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. Isso todo mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, decerto não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de “Mangue”, “Na boca”, “Macumba de pai Zusé”, “Noturno da rua da Lapa” etc. (BANDEIRA, 1997, p. 337)

Este trecho suscita reflexões, pois a relação do poeta com o movimento modernista se torna um ponto chave para nossa análise. Entende-se, aqui, que, ao mesmo tempo em que nega fazer parte do movimento, Bandeira é muito tocado por ele – como aparece em suas memórias. Assim, ao longo de nosso estudo, percebemos que nesta tensão proporcionada pelo movimento de aproximação e afastamento em relação ao modernismo é que dar-se-á o ponto do entendimento do poeta do que era o nacional. A tensão entre tradição e modernidade apresentada na obra de Bandeira é que dá o tom da sua brasilidade.

Segundo ele, alguns dos poemas contidos em *Libertinagem* (1930) fizeram parte de uma seção existente na publicação *A Noite*; um arranjo feito por Oswald de Andrade com direção de Mário de Andrade, que selecionou os colaboradores, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Sergio Miliet e o próprio Bandeira. Apesar de não ter levado tão a sério a publicação, dizendo somente ter se divertido ganhando cinquenta mil-réis por semana – o primeiro dinheiro que ganhou com a literatura – as publicações do poeta nesta seção são bastante relevantes, ao mesmo tempo que corroboram algumas questões trazidas pelo modernismo. Desses versos o autor destaca *Dialeto brasileiro*, segundo ele “escrito especialmente para irritar certos puristas”, no qual o poeta brinca com a gramática brasileira, escrevendo “errado” propositadamente, colocando pronome mim como sujeito de verbo.

O poeta também “traduz” alguns versos para o moderno na tentativa de apontar alguns maneirismos modernistas, que já haviam virado clichês. Eis um exemplo de suas traduções, este o original:

Mulher, irmã, escuta-me: não ames
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas de mentira
E o juramento manto de perfídia

Este a tradução:

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.
(BANDEIRA, [1954] 1997, p. 338-339)

O autor, ainda traz em seu *Itinerário* uma espécie de defesa da piada dentro da poesia, citando exemplos como Oswald de Andrade e o poeta colombiano Luís Carlos Lopez como grandes poetas piadistas, fazendo crítica à associação feita da piada ao modernismo, que supõe que a obra dos modernistas se resumisse a isso.

Piadas...Piadas como mais tarde as faria Murilo Mendes a propósito do rio Paraíba e da Batalha de Itararé. Por essas e outras brincadeiras estamos agora pagando caro, porque o “espírito de piada”, o “poema-piada” são tidos hoje por característica precípua do modernismo, como se toda a obra de Murilo, de Mário de Andrade, de Carlos Drummond de Andrade e outros, eu inclusive, não passasse de um chorrilho de piadas. Houve um poeta na geração de 22 que se exprimiu quase que exclusivamente pela piada: Oswald de Andrade. Mas isso nele não era “modernismo”: era, continua sendo, o seu modo peculiar de expressão. Um caso como o do grande poeta colombiano recentemente falecido: Luís Carlos López. Mas quem negará a carga de poesia que há nas piadas de *Pau Brasil*? E por que essa condenação da piada, como se a vida só fosse feita de momentos graves ou se só nestes houvesse teor poético? (BANDEIRA, [1954] 1997, p. 339)

Também nos apresenta como lhe surgiu o poema *Vou me embora pra Pasárgada*, não só a poesia, mas sim a construção deste lugar idílico o qual se refugiava, a sua *Pasárgada*. Também retrata a difícil tarefa de conseguir editor para seus livros, pois aos 50 anos, ainda não tinha público que lhe proporcionasse tal feito. Este tema o leva a descrever outra amizade importante para a sua produção, principalmente em prosa. Trata-se de Rodrigo Melo Franco de Andrade, com quem ele estabeleceu vínculo bastante próximo, apadrinhando seu filho inclusive, o diretor de cinema Joaquim Pedro de Andrade. Da amizade com Rodrigo nascem muitos projetos. É dele também a ideia de prestar uma homenagem ao bardo, quando de seu cinquentenário, em 1936, nos proporcionando rico material para a compreensão da obra de Bandeira, aliás, assinalado por ele mesmo.

Desta publicação destacam-se alguns textos, como o de Afonso Arinos, que aponta a capacidade do poeta de reunir diferentes homens em sua homenagem, divergindo tanto em idade como em doutrinas. Trabalhando com a ideia de geração, o texto de Arinos nos dá a noção da rede intelectual na qual Bandeira estaria inserido, e também da empreitada a qual estes homens estavam empenhados: uma nova concepção de Brasil.

Esta unidade consiste, precisamente, no esforço que todos nós praticamos, cada um no seu campo, para ligar a floração intelectual do Brasil às suas raízes profundas, que são os valores reais, expressivos, representativos da nossa formação brasileira.

[...] Todos os setores da atividade intelectual ficaram sérios, tomaram aspectos graves, como consequência dessa ligação. E era inevitável que tal

se desse, porque os elementos políticos, sociais, culturais abrangidos por tais setores passaram a ter significação real, a representar qualquer coisa de vivo e de existente. (ARINOS, 1986, p.39)

A reflexão de Arinos nos remete à noção de *campo* proposta por Bourdieu, que nos ajuda a compreender como essa rede intelectual se constituiu e qual teria sido o lugar de Bandeira dentro dela. O sociólogo, afirmando que o conceito de *campo* não se destina à contemplação analítica, mas sim nos serve como instrumento de construção do próprio objeto, possibilita que pensemos esta geração formada por Bandeira e seus contemporâneos, como uma rede de intelectuais empenhados em construir uma nova concepção da *brasilidade*.

Faz-se necessário delinear a rede intelectual na qual Bandeira estava inserido, para que possamos analisar melhor como a *brasilidade* aparece em seu texto. Nos valem do conceito de Bourdieu para melhor compreendermos como as relações sociais contribuíram para o desenvolvimento das interpretações de Brasil feitas por Bandeira. Para compreender melhor a teoria do sociólogo francês, utilizamos algumas aulas dadas pelo historiador Roger Chartier, ministradas no ano de 2014, numa iniciativa do Sesc São Paulo. Estas aulas foram essenciais para o nosso melhor entendimento da análise proposta por Bourdieu.

Para Bourdieu (1999) a noção de *campo* permite a compreensão do universo no qual estão inseridos os agentes e instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte ou a ciência, não bastando, então, referir-se ao conteúdo textual ou ao contexto social ou contentando-se em fazer uma ligação imediata entre eles para compreender o pensamento de um intelectual. Segundo o sociólogo é necessário evitar relação direta entre posição social e sua obra, ou ligação imediata entre origem, trajetória social e obra, pela singularidade do capital econômico, simbólico, social, cultural, que produz ganhos diferentes segundo o espaço social mobilizado. No caso de Bandeira, podemos explicitar a afirmação de Bourdieu seguindo também a dica de Julio Castañon Guimarães, posta no início deste trabalho: não reduza o autor. Bandeira, com sua longa trajetória conviveu com diversas pessoas, testemunhou diversos momentos históricos da vida do país, se envolveu em variados debates, portanto, tentar se enredar neste ou naquele aspecto só faria empobrecer a análise sobre o poeta. A noção de *campo* sugerida por Bourdieu seria, no caso de Bandeira, composta de seus pares, as instituições com as quais dialogou, ou seja, os modernistas paulistas, os amigos do Rio de Janeiro – mencionado pelo poeta, e citados acima –, este espaço relativamente autônomo, um microcosmo.

Foi a reflexão proposta por Bourdieu que nos permitiu enxergar no texto de Arinos os elementos que indicam essa rede intelectual na qual Bandeira estava inserido. Notamos aqui

elementos que afirmam um intuito coletivo de perceber o Brasil, e chegar a ele através da modernidade.

Os nossos são *caminhos*, isto é procura, incerteza, movimento. Lá a realidade, ou melhor, a realização, é consequência do poder contemplativo. Aqui decorre da experiência, da marcha, do desejo de compreender, de interpretar. Lá a posição era uma clareira estética. Aqui, os “ínvios caminhos” vão dar aonde? Vão encontrar o que? Não sabemos ainda, mas o saberemos um dia, e é por isto mesmo que caminhamos. Alguma das nossas trilhas há de chegar ao fim. (ARINOS, 1986, p.37)

Se a trilha percorrida por Arinos, Bandeira e muitos outros chegou ao fim não sabemos, mas podemos afirmar que dela surgiram muitos outros caminhos e questionamentos que ecoam até hoje.

Encontramos também na correspondência entre Bandeira e Drummond mais elementos para compor a nossa análise acerca de como a *brasilidade* aparece na produção de nosso autor. Em carta a Drummond, Bandeira afirma:

Você tocou em mais um ponto a respeito dos quais aqui se conversa muito. Assim, por exemplo, o problema do nacionalismo na arte brasileira. O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo entretanto não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no *Malasarte*. O Oswald de Andrade defende o primitivismo, mas o primitivismo dele é civilizadíssimo: creio que há mal-entendido na rotulação: o que ele quer é acabar com a imaginária livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura. Conheço alguns poetas pau-brasil, onde há coisas assim: *A lua nasceu, com licença da Câmara Municipal*. É ingênuo, mas ingenuidade de civilizado. Sucede o mesmo com as músicas negras de Vila-Lobos. Em suma, não se trata de falar ou cantar como crianças, negros ou selvagens, mas de se exprimir com o mesmo lirismo ingênuo. Pensando bem, creio que no fundo estão todos de acordo e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos. O Mário de Andrade, que me parece ser o nosso maior poeta atual e o segundo grande poeta brasileiro (o primeiro foi Castro Alves), parece ter resolvido o problema nos seus últimos poemas, sobretudo no *Noturno de Belo Horizonte*, que é todo o Brasil, ou pelo menos, um pedaço enorme do Brasil, sentido com larga emoção por um espírito de alcance e de cultura universais. (BANDEIRA apud ANDRADE, 1975, p. 83/84).

Percebemos nesta carta a necessidade que existia aos olhos do poeta de haver um diálogo entre o nacional e o universal – esta tensão presente desde a formação da literatura brasileira – sempre buscando um equilíbrio entre ambos. Bandeira fala ao companheiro mineiro sobre o nacionalismo na arte, que dialoga muito proximamente com a “questão nacional”, pois a já tão mencionada rede intelectual, a qual Bandeira estava inserido, é quem dará o tom de ambas as discussões, produzindo um sentido de identidade do *ser brasileiro*.

A partir disso seguimos para o próximo capítulo, no qual tratamos destes indícios dentro das crônicas de nosso autor.

2. BRASILIDADE

Dedicamos este capítulo a trabalhar com algumas concepções essenciais para a posterior análise das crônicas de Manuel Bandeira. Da forma como se deu nossa leitura da obra do cronista faz-se mister que se discuta sobre como compreendemos a noção de *brasilidade* presente nos textos analisados, ou ainda, para esclarecer se os indícios apresentados nas crônicas podem ser lidos como sinais da percepção de Bandeira sobre a identidade nacional.

Muitos são os caminhos possíveis de serem seguidos ao nos propormos refletir sobre a identidade brasileira. Diversas áreas das ciências humanas já lançaram mão de seus artifícios para dar sua contribuição para o tema: literatura, sociologia, história, filosofia e tantas outras.

Ao iniciar este processo partimos da premissa que leríamos a obra de Bandeira e sua *brasilidade* a partir da ótica modernista. Desde o início do trabalho, logo nas primeiras leituras, percebemos a relação do pensamento de Bandeira com as ideias propostas pelo Modernismo – como foi apontado anteriormente – a relação do poeta com o movimento é, se não definidora, extremamente importante para a construção do pensamento banderiano.

Definido este ponto de partida, entendemos que seria necessário trazer uma definição teórica e ampla sobre a identidade – a qual também pensaremos a partir de sua relação com a literatura – antes de adentrarmos as questões específicas concernentes ao trabalho.

Em seguida partiremos para as relações entre *brasilidade*, tradição e modernidade, na tentativa de elucidar alguns pontos desta complicada relação. Dentro da questão identitária, surge também a questão da língua, elemento importantíssimo para a compreensão da brasilidade em Bandeira, e que será trabalhado a luz da discussão posta anteriormente, para então seguirmos para as leituras das crônicas.

2.1 IDENTIDADE E NAÇÃO

Entendemos identidade neste trabalho como parâmetros simbólicos, que balizam a existência de um grupo ou Estado. Consideramos a noção de identidade como algo que remete a uma história, e não a uma essência, visto ser uma construção sociocultural, e não inerente ao ser humano. Desta forma, não podemos pensar a identidade – no nosso caso a *brasilidade* – de outra forma que não a narrativa.

Encontramos na obra de Zilá Bernd a seguinte interpretação sobre a noção de identidade narrativa, de Paul Ricoeur:

A identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma, e destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra. (RICOEUR apud BERND, 1992, p.17).

Bernd utiliza como referência o original em francês de *Tempo e narrativa*, e sua tradução difere da publicação em português que encontramos hoje, mas vimos nesta citação uma melhor conexão com o objeto de nosso trabalho, utilizando a última edição brasileira do texto de Ricoeur para dar continuidade a este raciocínio.

Para Ricoeur a noção de *identidade narrativa* pode ser aplicada tanto ao indivíduo quanto à comunidade, logo, assim como afirma Bernd (1992), associamos a ideia à literatura, haja vista a grande importância desta para a construção da identidade nacional.

O filósofo francês afirma que a história de um povo é construída por cada geração de historiadores, que reveem o trabalho de seus predecessores, sendo a identidade narrativa parte desta história que é contada e recontada diversas vezes. Diz Ricoeur,

Em primeiro lugar, a identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas; assim como é possível compor várias intrigas a respeito dos mesmos incidentes (que desse modo já não merecem ser chamados de mesmos acontecimentos), também é sempre possível tramar sobre a própria vida intrigas diferentes, opostas até. No tocante a isso, poder-se-ia dizer que, na troca de papéis entre a história e a ficção, o componente histórico da narrativa sobre si mesmo atrai esta última para o lado de uma crônica submetida às mesmas verificações documentárias que qualquer outra narração histórica, ao passo que o componente ficcional a atrai para o lado das variações imaginativas que desestabilizam a identidade narrativa. Nesse sentido, a identidade narrativa não cessa de se fazer e de se desfazer, e a pergunta que Jesus fazia a seus discípulos para testar sua confiança – quem dizeis que sou? –, cada qual pode fazê-la a respeito de si próprio, com a mesma perplexidade dos discípulos interrogados por Jesus. A identidade narrativa torna-se assim o título de um problema, ao menos tanto quanto o de uma solução. (RICOEUR, 2010, p.422)

A partir da citação acima, tomamos as noções de identidade nacional e *brasilidade*, relacionadas na literatura brasileira, como identidades narrativas, que foram feitas e desfeitas, pensadas e repensadas, por diversas escolas literárias. Como apontou Ricoeur, o conceito pode ser tomado por um problema, tanto quanto por uma solução. Para nós a *brasilidade* em Bandeira se apresenta como um problema, um indício a ser desvendado; talvez possamos dizer que a identidade narrativa precisa ser construída – a partir da leitura da crônica de Bandeira – para que possa ser problematizada, contada, e recontada.

Ricoeur ainda apresenta o lado imaginativo da narrativa, dizendo:

Nossa análise do ato de leitura leva-nos, antes, a dizer que a prática da narrativa consiste numa experiência de pensamento mediante a qual nos exercitamos a habitar mundos estranhos a nós. Nesse sentido, a narrativa exercita mais a imaginação que a vontade, embora continue sendo uma categoria da ação. (RICOEUR, 2010, p.422)

O fato de Ricoeur apresentar este lado imaginativo da narrativa, nos leva a pensar o conceito apresentado por Benedict Anderson, que nos ajuda a pensar a questão da identidade nacional através de seu interessante conceito de *comunidades imaginadas*. Através dele, Anderson trilha um caminho diferente da sempre eurocêntrica concepção do nacionalismo, julgando os conceitos de nação, nacionalidade ou nacionalismo de difícil definição e, por conseguinte, de difícil análise.

Ao nos depararmos com a quantidade de estudos sobre o tema, e nos propormos a refletir sobre o assunto, realmente percebemos o quão difícil é sua análise e definição, seja pela quantidade de tais definições e análises, seja pela qualidade das mesmas. Assim, vimos na possibilidade apresentada por Anderson, um caminho diferente e coerente com o que gostaríamos de relacionar ao nosso objeto de estudo. Afirma o autor:

Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, e ao mesmo tempo, soberana. (ANDERSON, 2008, p.32)

Citando Hugh Seton-Watson afirma que mesmo não sendo possível elaborar uma definição científica de nação, o fenômeno existiu e continua existindo. Para Anderson “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada” (ANDERSON, 2008, p.33).

Para nós é interessante unir estes dois conceitos – identidade narrativa e comunidade imaginada – para podermos interpretar o que a *brasilidade* representou no discurso modernista, e, por conseguinte, na obra de Manuel Bandeira. Como aponta Lilia Schwarz (2008) na apresentação do trabalho de Anderson, a literatura se configurou no meio ideal para representar a ideia de nação presente naquela comunidade imaginada, e é disso que trataremos no próximo tópico.

2.2 LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL

Como foi afirmado acima, a literatura tem grande importância na construção da identidade nacional. No caso do Brasil, alguns estudos afirmam que a literatura se constituiu ao passo que a nação também se constituía.

Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, as configurações sociais se modificaram ainda mais, e aconteceu uma tentativa de organização da vida intelectual, com as criações de várias instituições culturais. Desde o descobrimento até o século XIX, as definições de Brasil são fortemente marcadas pelo olhar estrangeiro. A partir do século XIX, começam a aparecer algumas mudanças nos discursos sobre a nação, mas não chegam a ser uma ruptura com os discursos anteriores (VELOSO E MADEIRA, 1999).

Estado nacional pós-independência foi o responsável pelo surgimento de uma organização burocrática mais complexa do que a do período precedente, exigindo maior autonomia do campo intelectual e uma política de formação de quadros especializados para ocupar as mais altas posições na hierarquia burocrática. A criação de cursos superiores no Brasil – os cursos de Direito nas Faculdades de São Paulo e Recife, em 1827 – visava atender àquela necessidade. (VELOSO E MADEIRA, 1999, p.70)

Um dos problemas apontados no início do longo caminho que foi a construção da literatura nacional, era justamente o fato de que ainda não se podia falar de uma literatura brasileira com certeza, pois o que se tinha eram obras de portugueses que aqui viviam. Isso se tornou um problema a partir do momento em que o país, recém separado de Portugal, precisava construir um senso de identidade, e para isso, buscou-se ajuda na literatura e em sua história, como afirma Regina Zilberman:

Nossos primeiros historiadores da literatura depararam-se com uma missão e tanto, a saber, aquelas enumeradas por David Perkins acrescidas de atividades adicionais.

- a) listar o material, o que, na prática, correspondia a outorgar visibilidade a um *corpus*, que se tornaria o objeto de sua narrativa;
- b) elaborar uma estória (story), fornecendo-lhe um enredo coerente e aceitável;
- c) estabelecer as classificações, o que, na linguagem dos românticos, significava ser competência deles a confirmação de que o material catalogado pertencia efetivamente à nação brasileira, embora surgido antes de o próprio país existir; para tanto, cabia verificar a presença da cor local no interior do material incipiente que labutavam. (ZILBERMAN, 1999, p.27)

Os textos estudados por Zilberman apresentam um foco no nacional, fundado prioritariamente no aspecto geográfico, ou seja, para ser considerada brasileira a literatura

deveria abordar a temática nacional, a *cor local*, retratar o ambiente brasileiro. Afirmar Zilberman:

“Identidade nacional” talvez tenha constituído o elemento de ligação entre as necessidades ideológicas do país emergente e o material com que lidavam os historiadores. O termo amplia o sentido da cor local, porque não apenas traduz a capacidade que a literatura tem de representar o mundo natural, peculiar a um certo espaço geográfico, mas também dá conta da relação entre esse espaço particular e o país em que ele se tornou. Quando a cor local se confunde com uma nação, ela particulariza a essa última, alargando a importância do conteúdo da expressão. (ZILBERMAN, 1999, p.27)

Mas o que esses homens entendiam por identidade? Segundo o entendimento da autora, os escritores do século XIX que viveram sob o esteio do pensamento romântico não compreenderam a identidade como diferença, e sim como similaridade, e talvez era justamente desta igualdade que quisessem se libertar.

O trabalho de Zilberman se debruça sobre alguns ensaios que buscavam dar unidade à literatura brasileira. A partir deste texto vemos que o nacional precede o modernismo, mas foi com eles – os modernistas – que a ideia ultrapassou a barreira literária e chegou a projetos maiores, não só estéticos, mas também políticos, como investigou o já citado Sergio Miceli (2001).

Mas para esses autores analisados por Zilberman a máxima do nacional é quase que estritamente geográfica. “A expressão “*espírito nacional*” dá conta do que Garret tem em mente: cada área geográfica dispõe de personalidade, que poderá transparecer na obra poética” (ZILBERMAN, 1999, p.32).

A necessidade de se mostrar nacional, ou seja, brasileiro, e não mais português/europeu, era latente, haja vista a cobrança de alguns literatos, como Almeida Garret, que escreve em 1826 *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*. Segundo Zilberman, a acusação dirigida aos seus conterrâneos, estende-se ao autores brasileiros.

A educação europeia apagou-lhes o espírito nacional”; em outras palavras, “parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (GARRET apud ZILBERMAN, 1999, p.33)

Ser nacional é dar atenção às coisas de um país. Ainda que com meios e fins completamente diferentes dos posteriores modernistas, os literatos do século XIX já pensavam a questão nacional como algo importante para a construção da identidade brasileira e fortalecimento da nação. Assim, Zilberman percebe, através da leitura destes textos, que a identidade vai partir não da igualdade, mas sim da diferença. Diz a autora:

A expressão das peculiaridades locais nacionaliza a literatura, configurando, se quisermos empregar terminologia moderna, sua identidade; ao mesmo tempo, garante a originalidade e a diferença, de modo que identidade advém não da semelhança, e sim da alteridade, aquela que o poeta manifesta, quando dá conta do universo que o rodeia. (ZILBERMAN, 1999, p.34/35)

Vemos, portanto, que no século XIX vigoravam representações marcadas pela exaltação da natureza assim como da população indígena, que remetiam a um suposto passado heroico vivido por estas nações em formação. Tais definições perpassaram a América Latina como um todo, e não somente o Brasil (VELOSO E MADEIRA, 1999).

Apesar do esforço dos românticos, ainda não foi no século XIX que vimos uma mudança significativa na literatura brasileira, que balançasse com mais força as estruturas da cultura brasileira, a fim de melhor nortear o sentido de ser brasileiro.

Literariamente, o Romantismo no Brasil já tematizara a identidade nacional antes do Modernismo; só que não questionara a ideia filosófica de “identidade” aí pressuposta, restringindo-se quase sempre somente a perseguir e a folclorizar o “nacional” por ela definido. O Modernismo, buscando evitar essa cilada, fez tanto arte quanto teoria, criação e crítica, a fim de liberar o uso desse enigma que é a brasilidade. (DUARTE, 2014, p.26)

Foi o modernismo que nos permitiu pensar uma nova abordagem sobre o que é o Brasil e o brasileiro. Para entendermos esta afirmação, continuamos nossa reflexão no tópico a seguir.

2.2.1 BRASILIDADE, TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Como já foi dito anteriormente, a relação com o modernismo é importante para que possamos compreender quais os caminhos percorre a noção de *ser brasileiro* contida nas crônicas de Manuel Bandeira. Nicolau Sevcenko em seu livro *Literatura como missão*, falando sobre a cidade do Rio de Janeiro e sua modernização nos primeiros anos do século XX, ressalta a importância que tinha à época acompanhar o chamado progresso, segundo ele “versão prática do conceito homólogo de civilização”. A obsessão da nova burguesia em alcançar seu objetivo perpassava quatro princípios, segundo o autor:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida. (SEVCENKO, 2003, p. 43)

Os modernistas, ao valorizarem a cultura popular, vieram na contramão deste progresso. Ao longo do próximo capítulo veremos como as tradições populares eram para Bandeira traços de *brasilidade*, assim como também acompanharemos através de sua correspondência com Mário de Andrade, como ela se destacava como uma das formas que representava o que era ser moderno no Brasil. Segundo Aracy Amaral, citada por Canclini,

O moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro. Os modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, ‘um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações de nosso folclore) (AMARAL apud CANCLINI, 2003, p.78/79)

A necessidade de uma visão mais complexa sobre a modernidade brasileira – e também latino-americana – já foi apontada em diversos estudos. As condições peculiares do surgimento das nações na América do Sul possibilitou um desenvolvimento da modernidade igualmente peculiar, implicando esta tensão entre tradição e modernidade. A obra de Bandeira está em consonância com esse contexto.

Nestor Garcia Canclini (2003), em sua obra *Culturas Híbridas*, nos fala da perda que a concepção de “modernização atrasada” traz para a compreensão da modernidade na América Latina. Canclini, utilizando como exemplo diversos países sul americanos, entre eles o Brasil, faz um panorama para que possamos compreender como se deu a modernização cultural em países nos quais a modernização socioeconômica foi – e continua sendo – tão desigual. Para construir seu argumento o autor se utiliza do clássico prefácio de Roberto Schwarz, *As ideias fora do lugar*. Com base nele, Canclini vai discorrendo sobre a modernização na América Latina, fazendo conexões com outros autores e processos semelhantes em outros países.

Neste texto, Schwarz constrói um argumento para explicar como era possível duas ações extremamente antagônicas coexistirem em um só tempo, um só lugar. Como foi possível a promulgação da Constituição de 1824, contendo parte da Declaração dos Direitos do Homem, em uma sociedade escravocrata? É neste sentido que alguns autores trabalham, na tentativa de construir um argumento que explique como algumas ideias europeias se reproduziram de forma tão diferente nestas “sociedades periféricas”. Diz Schwarz:

Em suma, se insistirmos no viés que escravismo e favor introduziram nas ideias de tempo, não foi para as descartar, mas para descrevê-las enquanto enviesada, - fora de centro em relação à exigência que elas mesmas propunham, e reconhecivelmente nossas, nessa mesma qualidade. Assim, posto de parte o raciocínio sobre as causas, resta na experiência aquele “desconcerto” que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções e o que for –

combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar. (SCHWARZ, 1977, p.19)

Ao final do texto Schwarz afirma que tais características se tornam matéria para a literatura, mesmo que o escritor não as saiba de forma consciente, porém, só as sentindo, registrando e desdobrando é que alcança uma ressonância profunda em sua obra. Foi isto que percebemos na obra de Bandeira, o registro sensível de uma nação construída repleta de contradições e tensões.

Ao longo da pesquisa ficou evidente que a tensão entre modernidade e tradição contida nas crônicas estava profundamente atrelada à concepção de *brasilidade*, e isto, para além de uma característica de Bandeira, representa o pensamento de um grupo intelectual. Grupo este que a historiografia indica como marco inicial – na perspectiva artística mais diretamente – apesar de muito se questionar, a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Não foi por acaso que a Semana de Arte Moderna teve a data marcada para 1922, isto é, no aniversário do centenário da independência política do país. Faltava conquistá-la na cultura. Modernizar era, ao mesmo tempo, liberar-se do passadismo e do estrangeirismo, ainda que o passado e o estrangeiro fossem redescobertos aí por novas relações criadoras. (DUARTE, 2014, p.39)

A Semana de Arte Moderna de 1922 parece realmente nunca ter desaparecido. Esteve sempre presente, mesmo que para ser refutada. É inegável a importância do grupo paulista para o entendimento do que foi o chamado Movimento Modernista no Brasil, porém sua supremacia pode e deve ser questionada. Pedro Duarte, em seu livro *A Palavra Modernista* afirma:

Foi a partir da semana de 22 que se sistematizou um desejo programático, autoconsciente e grupal de atualização estética diante do que acontecia na Europa, coerentemente desdobrado num projeto de nação – o Modernismo. (DUARTE, 2014, p.15)

François Dosse, em seu livro *Renascimento do acontecimento* se esforça no sentido de reabilitar o acontecimento na historiografia. Segundo ele, o empreendimento dos historiadores contrários à história factual, *événementielle*, relegou o acontecimento às margens da historiografia. Para Dosse (2013) o acontecimento não é passível de redução, como as ciências humanas consideraram por muito tempo. Citando Michel de Certeau, ele afirma que “o acontecimento é o que ele se torna”, o que provoca uma mudança na abordagem do antes do acontecimento em direção ao seu depois, de suas causas aos seus vestígios”. Esta

afirmação nos permite uma reflexão um pouco mais complexa e ampla em relação a esse evento que se tornou tão marcante na cultura brasileira, a ponto de determinar o passado – a busca do que foi o pré-modernismo.

Esfinge, o acontecimento é igualmente Fênix que na realidade nunca desaparece. Deixando múltiplos vestígios, ele volta constantemente, com sua presença espectral, para brincar com acontecimentos subsequentes, provocando configurações sempre inéditas. (DOSSE, 2013, p.7)

A Semana, portanto, marca a atuação desses intelectuais, em seu empenho de dar uma definição para o nacional. Duarte, à luz de alguns intelectuais alemães, tais como Erich Auerbach, Friedrich Schlegel e Leo Spitzer, dá um novo fôlego para as pesquisas envolvendo a temática modernista. Segundo ele, a pergunta em questão era: quem somos nós brasileiros? Para o autor, a resposta dos modernistas passava pela arte, pois a brasilidade seria resultado tanto de uma descoberta, quanto de uma criação. (DUARTE, 2014).

Para o autor foi a vanguarda que se apropriou do popular, apesar de que o efeito inverso fosse a profunda utopia modernista: que o popular se apropriasse da vanguarda. Duarte ainda aproxima o nosso modernismo do Romantismo alemão, alegando que aqueles se pareciam mais com os alemães do que com os românticos brasileiros.

O exemplo alemão era seguido, mesmo que nem sempre de forma consciente. É que assim como os alemães no alvorecer da época moderna, os brasileiros no começo do século XX constituíam uma periferia da cultura ocidental, e precisavam procurar sua identidade entre o já inevitável pertencimento a este todo e a descoberta de sua diferença enquanto uma parte dele. Por isso, o Modernismo, embora seja um movimento artístico, foi também um movimento de pensamento. (DUARTE, 2014, p.17)

O Modernismo, em sua amplitude, foi um movimento de pensamento. Bandeira afirma em carta à Mário de Andrade, agradecendo ao amigo: “Foste tu, Mário, que me deste o meio de exprimir-me”. (BANDEIRA, 2000, p.112). Afirmamos diversas vezes, com base nos textos de nosso cronista, que ele não fez parte efetivamente do movimento, mas o próprio poeta admite a larga influência que aquela geração exerceu sobre ele. Bandeira se valeu amplamente da concepção modernista de valoração do popular e do cotidiano, pois para eles, esta era a fórmula do ser moderno.

No fundo estavam formulando a seu modo o veredicto filosófico que Hegel dera um século antes, segundo o qual, “seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades que épocas e povos do passado nela procuravam”. Os modernistas, conscientes disso, buscavam romanticamente uma resposta pela revitalização do papel que a arte teria na sociedade, absorvendo o elemento cotidiano, pois “do cotidiano que vai até o vulgar estão o popular e o revolucionário”, pensava Oswald. (DUARTE, 2014, p.20/21)

Duarte afirma, e concordamos com ele, que os modernistas queriam dar às suas obras uma importância social, o que não significava dar a elas um caráter somente panfletário. Parte significativa deste trabalho de valorização do nacional esteve presente dentro do debate acerca da língua brasileira, tendo em Mário de Andrade e Manuel Bandeira dois grandes representantes.

2.2.2 A LÍNGUA BRASILEIRA

Língua portuguesa ou língua brasileira? Bandeira, apesar de grande admirador da cultura lusa, foi um defensor da língua brasileira, sendo esta uma de suas grandes contribuições para o debate em torno do tema. Élide Valarini Oliver (2007) em seu artigo – intitulado *Mário, the brazilian and Manuel, the lusitanian. Notes on the Brazilian Language in the Correspondence between Mário de Andrade and Manuel Bandeira* – nos apresenta um interessante ponto de vista sobre o diálogo travado entre os dois, desenvolvendo um estudo sobre as discussões estabelecidas acerca da linguagem brasileira. Ponto em comum em ambos os trabalhos, a valorização da fluidez da língua oral brasileira, uniu os interesses de Andrade e Bandeira. Porém como mostra Oliver (2007), há também muita discordância entre os amigos. A pesquisadora se vale das correspondências para embasar seus argumentos. A questão principal é o esforço de Andrade em estabelecer um português brasileiro que privilegie a linguagem oral, objetivo este que nem sempre foi alcançado com sucesso, e que acabou por render algumas críticas do amigo. Por sua vez, Bandeira, também recebe represálias do correspondente, que o “acusa” de manter certos lusitanismos.

Bandeira acreditava que a linguagem desenvolvida por Mário era por demais individual e que, apesar de querer escrever “brasileiro”, não se faria entender por grande parte da população. Mário, por sua vez, defendia sua sistematização da língua brasileira, sendo que o debate entre ambos se mostra extremamente rico para entendermos a produção destes dois grandes poetas brasileiros, e como a defesa dessa língua nacional contribuiu para a construção de um sentido de identidade brasileira.

Sobre esta necessidade de trazer o falar cotidiano do povo para a literatura, apresentada por Andrade e Bandeira, diz Pedro Duarte:

Cifrava-se aí o projeto de democratização do próprio país, abolindo as hierarquias tradicionais, a começar pela linguagem. O modo de falar cotidiano do povo era trazido para a poesia, até então encastelada em seus dogmas tradicionais. Isso colocava o Modernismo no processo histórico da

literatura ocidental – diagnosticado por Eric Auerbach – que rompera com a regra clássica pela qual o cotidiano prático só seria expresso em níveis estilísticos baixos. (DUARTE, 2014, p.18/19)

Gerald Moser também já havia apontado este ponto na escrita de Bandeira: para ele o autor dá à poesia a mesma fluidez da língua falada, este sim um ponto de convergência entre Manuel Bandeira e o modernismo. Percebemos que em ambos havia uma vontade de trazer definitivamente para a literatura a língua falada do povo brasileiro. Vejamos um trecho de *Evocação do Recife*

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 (BANDEIRA, 2009, p. 80).

Já Mário, em carta a Drummond, afirma:

O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixa”, “carneirada”, “manfiar”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e a transforma afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. (ANDRADE apud BOTELHO, 2012, p.72)

André Botelho (2012), em seu trabalho sobre a trajetória de Mário de Andrade, aponta a revolução que esta atitude representou na época. Estas citações mostram a proximidade de pensamento entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, sendo esta convergência um indício da importância da brasilidade na produção de nosso cronista.

A língua! É preciso prevenir o público destes nortes da tentativa nobilíssima de Mário. A linguagem do romance está toda errada. Errada no sentido português da gramática que aprendemos em meninos no ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada. Mário se impõe à sistematização dos nossos modismos. Emprega com denodo simples prosódia e sintaxe correntes na linguagem despretenhosa de todos os brasileiros bem-educados. Estamos procedendo assim muitos poetas e escritores do sul. Procedo eu. Prudente de Moraes, neto, honesto como o pai e o avô, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, mineiro poetão, João Alphonsus, poetão e prosadorão também, filho do saudoso Alphonsus de Guimaraens, e alguns outros, mandaram às urtigas o preconceito besta do purismo português. Viva o falar gostoso, arrastado e molenga destes carões morenos do Brasil! Podem

nos desprezar à vontade: sabemos fazer também “Quintilhas de frei Antão”. É só pedir por boca. Não insistirei sobre isso. Só quis avisar. (BANDEIRA, 2008, p. 111)

A crônica, publicada *A Semana*, de Belém, no Pará, comunica aos leitores locais como estavam procedendo os escritores do sul em relação à gramática purista, muito presa aos moldes lusitanos. Aqui vemos um Bandeira muito convicto em seu posicionamento de valorizar a linguagem popular, se colocando ao lado de Mário de Andrade e outros intelectuais, no objetivo de modificar o modo como a língua brasileira era entendida. Este anseio demonstra que, mesmo sem relacionar explicitamente a questão da língua com a identidade – como fez Mário de Andrade – Bandeira busca valorizar o *ser brasileiro*, através da linguagem. Porém, ambos repudiavam que os tomassem pura e simplesmente como nacionalistas, patriotas. Andrade afirma, falando sobre seu livro *O Clã do Jabuti*,

O *Clã* prontinho da Silva, capaz de entrar agora mesmo para máquina, agora pra quando?... Ora que bem me importa... Já temos nacionalismo por demais e tão besta! Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro *et pour cause* desde *Paulicéia* onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e das Juvenilidades Auriverdes, vão me confundir com os patriotas de merda gente que odeio, eu, sujeito que faz muito mandou pra ... as pátrias todas deste mundo de imbecis, vão falar todas as bobagens deste mundo [...]. (ANDRADE, BANDEIRA, p. 340)

Bandeira também demonstrou se aborrecer com tanto nacionalismo, entretanto, ambos tratavam com frequência de temas nacionais. Não defendiam o patriotismo por si, mas o saber conhecer o Brasil. A análise de algumas crônicas, feita mais a frente, nos possibilitará enxergar as nuances aqui apresentadas.

Tratamos neste capítulo de aspectos os quais consideramos mais relevantes para construir a análise das crônicas de Bandeira. A seguir, nos dedicamos a analisar este material, utilizando como base a construção feita até aqui.

3. MANUEL BANDEIRA, O CRONISTA

A produção de Bandeira, enquanto cronista, nos mostra que para além de assuntos corriqueiros, a crônica também servia como palco para debates intelectuais, resenhas, críticas de livros, filmes, peças de teatro e concertos de música. Como abordamos anteriormente, a literatura brasileira foi de grande importância na constituição da identidade nacional, em medida tal que dificilmente consegue-se tratar de tais temas separadamente. Ambas foram se constituindo paralelamente, portanto observar os elementos do nacional a partir da perspectiva de um literato nos dá uma dimensão de como essa brasilidade foi sendo construída. Isso se torna ainda mais claro quando se volta para o lado cronista do autor, pois as características deste gênero apontam para reflexões do tempo em que se vive, nos abrindo um enorme leque de interpretações.

Pensar o texto literário, nos leva a fazer considerações acerca do gênero específico com o qual trabalharemos: a crônica. Aqui alguns elementos apontados anteriormente nos ajudam a balizar nossa análise, de forma a ampliar nosso entendimento acerca do texto enquanto objeto de estudo. Elementos como o *contexto* e a *tradição*, apresentados por José Luis Jobim, foram extremamente importantes para que iniciássemos nossa investigação acerca das crônicas de Manuel Bandeira.

A ideia de que o contexto não só dita o ritmo da construção narrativa, mas também se torna parte constitutiva dela, foi essencial para que construíssemos o argumento de que a crônica de Bandeira, na medida em que é tocada pela experiência moderna, também a constitui. Isso fica mais evidente quando pensamos que a crônica no Brasil se deu como uma literatura mais ligeira, pelo próprio suporte no qual era veiculada. Segundo Antônio Cândido, referente à crônica,

a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um; e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. (CÂNDIDO, 1992, p.14)

Desta afirmação de Cândido dois pontos nos interessam: a perspectiva na qual a crônica se apresenta “ao rés-do-chão” e a durabilidade que ela adquire ao mudar do jornal para o livro. É justamente da junção destes dois pontos que surge a justificativa em usar a crônica como fonte histórica, pois através dela podemos apreender o presente passado, a partir

do ponto de vista do autor, permitidos pela durabilidade que o livro proporciona. Candido também afirma que,

A crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (CANDIDO, 1992, p.14)

Bandeira, tal qual o afirmado por Candido, parte destas miudezas, nos revelando assim a sua própria brasilidade. Mas esta característica não é exclusiva de suas crônicas, percebemos isto também em sua poesia. Ao analisar o poema Bacanal, Sevcenko (1992) ressalta a sensibilidade do escritor em perceber a relação da população com as festas populares, como o carnaval. Vejamos o poema:

Quero beber! Cantar asneiras
 No esto brutal das bebedeiras
 Que tudo emborca e faz em caco...
 Evoé Baco!
 Lá se me parte a alma levada
 No torvelim da mascarada,
 A gargalhar em douro assomo...
 Evoé Momo!
 Lacem-na toda, multicores,
 As serpentinas dos amores,
 Cobras de lívidos venenos...
 Evoé Vênus!
 Se perguntarem: Que mais queres,
 além de versos e mulheres?
 - Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
 Evoé Baco!
 O alfange rútilo da lua,
 Por degolar a nuca nua
 Que me alucina e que não domo!...
 Evoé Momo!
 A Lira etérea, a grande Lira!...
 Por que eu extático desfira
 Em seu louvor versos obscenos,
 Evoé Vênus!
 (BANDEIRA, 2009, p.40)

Foi essa sensibilidade que chamou nossa atenção nos primeiros contatos com a prosa de Bandeira, essa conexão com o popular, nos fazendo voltar os olhos para esse poeta, prosador, com uma aguçada observação do Brasil. Ao escrever sobre os mais variados assuntos, o autor nos deixou vários indícios do que era o *seu* Brasil. Tomaremos este indícios

como *representações* de Brasil, assim como postulado por Chartier, que Bandeira, construiu a partir do *campo* o qual estava inserido.

Aqui optamos por estudar um conjunto de crônicas preestabelecido, que abrange 40 anos da produção do cronista, o livro organizado por Carlos Drummond de Andrade, *Andorinha Andorinha*. Em palavras do organizador:

Prosa de Manuel Bandeira, datada de 1925 a 1965: faixa de quarenta anos, ao longo da qual o poeta frequentou exposições de arte, foi ao teatro, ao cinema e principalmente a concertos; leu muitos livros, lidou com pessoas muitas, presenciou muitos acontecimentos, e tudo referiu no comentário lúcido, sagaz, bem humorado, generoso ou rigoroso conforme lhe ditavam a consciência intelectual e o entranhado sentimento humano. (BANDEIRA, 1966)

A escolha desta obra específica é justificada pela sua condição de publicação: uma edição comemorativa dos 80 anos de Manuel Bandeira, organizada por um poeta contemporâneo e próximo a Bandeira, e abrangendo um grande período da produção do Bandeira cronista.

O livro, que é agrupado por seções (*1º Pessoa do Singular, Arte para os Olhos, Ouvinte de Música, Teatro de vez em quando, Cineminha, Tardes e noites na Academia, Conversa de professor, Leitura pede simpatia, Negócios de poesia, Joanita e outros, Da América, do mundo, De vários assuntos, Leves e breves, Notícia Cariocas*), traz uma infinidade de temas que nos permite ter um bom panorama do pensamento de Bandeira, assim como nos possibilitou delinear suas aproximações – e por vezes afastamentos – com o Movimento Modernista, e pinçar, ao longo desses textos, elementos que nos ajudaram a esboçar a brasilidade em Bandeira.

As crônicas abrangem assuntos variados, desde música, artes plásticas, poesia a assuntos cotidianos, o que nos dá o indício do interesse de Bandeira por vários aspectos da cultura nacional, mas a diversidade da prosa também pode estar ligada à solicitação dos editores.

Carlos Drummond continua:

Eis o que é *Andorinha, Andorinha*, livro cujo título lembra um de seus mais singelos e cativantes poemas, aquele em que compara a sua vida com o dia da andorinha. Mas nem o pássaro viveu o dia “à toa, à toa”, nem a existência de Manuel Bandeira, chegando à altura dos oitenta anos, se apresenta frustrada ou ociosa. O poeta é dos que amanhecem no ofício e nele perseveram na hora em que outros julgam cumprido seu ciclo. Pode o ofício ser leve como o vôo da andorinha, quando Bandeira escreve crônicas, no intervalo de tarefas mais exigentes, mas está sempre nítida, na prosa ligeira do poeta, a marca de um pensamento austero, que a vida ensinou e a sorrir, e que continua a transmitir-nos sua lição de pureza.

Este livro, dividido por unidades temáticas em quatorze seções, mostra-nos Bandeira crítico não sofisticado de artes visuais e pleiteando mesmo a clareza como elemento essencial à atividade crítica em país onde há tanto a ensinar e retificar em matéria de formação de gosto; mostra-o ainda crítico de espetáculos, de literatura, comentarista de fatos e figuras da Academia Brasileira, professor universitário, observador de tipos humanos e do dia-a-dia carioca, e humorista, atento enfim à variedade e peculiaridade de aspectos da vida brasileira em quase meio século efervescente.

Nenhum dos textos aqui reunidos apareceu ainda em livro. Trata-se, pois, bibliograficamente, de obra totalmente inédita, coligida com carinho em coleções de jornais e revistas e em álbuns de recortes, no propósito de salvar de dispersão um acervo de ideias, reflexões e anotações características de um poeta que nunca deixou de ser prosador seguro e gracioso, e jamais se eximiu de participar da vida de seu tempo e de seu país, pelo exercício simultâneo do lirismo e da razão empenhada em criar, aferir e difundir valores. Poeta prosador que fez da sua própria vida espelho de desinteresse pessoal e de dedicação ao melhor do homem.

Andorinha, *Andorinha* documenta a constância de espírito e a constante novidade de Manuel Bandeira. (BANDEIRA, 1966, orelha do livro)

A nota de Carlos Drummond de Andrade respalda o pensamento que construímos através da leitura das crônicas de Bandeira: prosador atento ao seu tempo, desenhando a sua própria noção do que era *ser brasileiro*, inserido em uma rede de importantes intelectuais. É importante ressaltar que as questões surgidas a partir deste trabalho vieram do contato com a prosa de Bandeira, sendo que foi a partir da leitura das crônicas que começamos a enxergar a possibilidade de pensar a brasilidade a partir de suas crônicas. Aos poucos percebemos as relações que ele estabeleceu, ao longo de sua vida, com nomes importantes de nossa cultura, como o já tão mencionado Mário de Andrade, ou ainda Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, e outros cujos nomes não continuam tão presentes hoje.

Assim como a literatura em geral, a crônica nos possibilita uma leitura diferente, apresenta-nos outra dimensão do cotidiano. E é essa leitura construída diariamente que nos interessa, somado o fato que as crônicas de Bandeira não são materiais para o qual muitos historiadores voltaram seus olhares, vimos na prosa de Bandeira uma fonte rica para um estudo historiográfico sobre este autor que achávamos ser tão somente um poeta.

Bandeira possui alguns volumes editados com suas crônicas, são eles: *Crônicas da província do Brasil* e *Andorinha*, *Andorinha*, publicados ainda em vida, e dois volumes das *Crônicas inéditas* (2008 e 2009), publicados recentemente, com seleção e organização de material inédito em livro, por Julio Castanõn Guimarães. A ideia de trabalhar com *Andorinha*, *Andorinha* se firmou por ser um conjunto de textos que abrangem um bom período da carreira de Bandeira, e também pela organização ter sido feita por um contemporâneo, uma obra que encerra em si mesma uma intenção de unidade, um conjunto com um sentido próprio.

A grande variedade temática do material forçou-nos a focalizar ainda mais nossa atenção sobre alguns textos, sendo que o critério considerou duas temáticas principais: tensão entre tradição e modernidade, da qual deriva a relação do poeta com o modernismo; crônicas que apresentassem a questão da língua, que consideramos um dos principais indícios da brasilidade em Bandeira. Entendemos como pistas do *ser brasileiro* em Bandeira tudo que faz referência ao país e aos seus modos de fazer; o posicionamento de Bandeira em relação ao fazer poético e o espírito nacional, e como isso se relacionava com o modernismo; o Brasil representado na música de Villa-Lobos e na arte de Portinari. Estes foram os elementos que selecionamos nos textos de Bandeira. Ao todo selecionamos 24 crônicas – algumas utilizadas integralmente, outras apenas trechos – das quase trezentas selecionadas por Carlos Drummond de Andrade. O conjunto – pequeno, se comparado à vasta produção de Bandeira – acreditamos dar conta de mostrar ao leitor, como o autor pensou a nacionalidade ao longo dos anos. A temporalidade fica, portanto, associada às datas de publicação das crônicas originalmente, entre as décadas de 1920 e 1960. Com isso, procuramos também corroborar a ideia de Drummond ao organizar a obra, buscando mostrar *constância de espírito* de Manuel Bandeira. Vale frisar que para cada seção, as crônicas são apresentadas em ordem cronológica, indicamos, portanto, o ano e título de cada crônica em seu início.

Iniciamos, pois, por algumas crônicas que funcionam como uma apresentação que o autor fez de si mesmo, e que já nos dão traços de como os temas apontados acima figuram em suas crônicas. Vejamos:

1933 – Sou provinciano – Sou provinciano. Com os provincianos me sinto bem. Se com estas palavras ofendo algum mineiro requintado peço desculpas¹¹.

Me explico: as palavras “província”, “provinciano”, “provincianismo” são geralmente empregadas pejorativamente por só se enxergar nelas as limitações do meio pequeno. Há, é certo, um provincianismo detestável. Justamente o que namora a “Corte”. O jornaleco de município que adota a feição material dos vespertinos vibrantes e nervosos do Rio, - eis um exemplo de provincianismo bocó. É provinciano, mas provinciano do bom, aquele que está nos hábitos do seu meio, que sente as realidades, as necessidades do seu meio. Esse sente as excelências da província. Não tem vergonha da província, - tem é orgulho. Conheço um sujeito de Pernambuco, cujo nome não escrevo porque é tabu e cultiva grandes pudores esse provincianismo. Formou-se em sociologia na Universidade de Colúmbia, viajou a Europa, parou em Oxford, vai dar breve um livrão sobre a formação social brasileira... Pois timbra em ser provinciano, pernambucano, do Recife. Quando dirigiu um jornal lá, fez questão de lhe dar feitio e caráter bem provincianos. Nele colaborei com delícia durante uns dois anos. Foi nas páginas da *A Província* que peguei este jeito provinciano de conversar. No Rio lá se pode fazer isso? É só o tempo de passar, dar um palpite, “uma

¹¹ O texto foi publicado originalmente no jornal Estado de Minas.

bola”, como agora se diz, nem se acredita em nada, salvo no primeiro boato. (BANDEIRA, 1966, p.4)

Esta crônica, de início, já nos apresenta um caminho para lermos Bandeira. Ao se afirmar provinciano, o cronista oferece ao seu leitor uma chave de compreensão para a sua produção como um todo. No ano de 1937, Bandeira publica seu primeiro livro de crônicas, intitulado *Crônicas da província do Brasil*, reforçando esse seu lado provinciano, que reflete em sua escrita. No texto, o autor ainda retrata a sua relação com Gilberto Freyre, e ainda credita ao amigo e à experiência por ele proporcionada, o tom provinciano de seus textos. Foi de indícios como este, destas menções que o cronista fazia, que começamos a construir a ideia de rede intelectual na qual ele estava inserido.

A afirmação de Carlos Drummond na apresentação do livro coloca Bandeira como “crítico não sofisticado”, assim como ele próprio se considerava.

1946 Apresentação do cronista – Houve tempo em que, pouco entendendo de música e de artes plásticas, escrevi abundantemente sobre uma e outra coisa. Esse tempo passou: *Je sais aujourd'hui saluer la beauté*.

De cinema entendendo ainda menos que de música e artes plásticas. Eis-me no entanto descaradamente cronista de cinema. A turma vai gozar. Resulta a funesta empreitada de uma chantagem sentimental de meu ami'go Pedro Dantas. Quando o encontro na rua ele me diz: “A benção meu tio” respondo: “Deus te abençoe”, num tom seco, mas as minhas entranhas se derretem. Pedro Dantas sabe disso. Daí eu definir como chantagem sentimental o convite que me fez um dia destes para escrever sobre cinema no suplemento dominical desta folha.

- Mas meu caro bissexto, eu não entendo nada de cinema!

- Não faz mal: às vezes entender é que atrapalha...

Rimos gostosamente, e essa risada me acumpliciou com ele na sua maliciosa vontade. Eu estava desarmado e à mercê do sobrinho abençoado. Positivamente sou um péssimo caráter. (BANDEIRA, 1966, P.133)

Ao flertar constantemente com a ironia, o autor nos mostra sua faceta bem humorada, que por vezes era somente um chiste, porém em outras trazia um significado mais profundo. Bandeira segue contando sobre sua experiência de cronista de cinema.

No domingo seguinte abro o *Diário Carioca* e vejo anunciada a minha colaboração em termos que importam numa verdadeira mistificação da clientela do jornal: uma espécie de “queremos Bandeira” (triste fruto dos tempos!), com esta calva mentira: “O fraco poeta, uma das mais chochas vozes literárias do Brasil, assinará pela primeira vez crônicas de cinema”.

Ora, meu crime é uma reincidência. Faz muitos anos cometi a levandade de fazer crônica de cinema num jornal que começava e recomeçava. Foi num tempo em que eu andava pelas salas de projeção do Rio na desesperada procura de passarinho verde. A caça ao passarinho verde é, como toda a gente sabe, um esporte caríssimo. Escrevendo sobre cinema, o que eu queria era arranjar carona. Fui despistado pelas empresas, que, muito avisadamente, me recusaram a entrada permanente. Quando o diretor do jornal soube da recusa, danou-se e esbravejou: “Meta o pau nessa gente!”

Não meti o pau em ninguém. Nem por isso a publicidade das empresas entrava. O negócio da publicidade se resolveu elegantemente de outra maneira: o jornal aceitando na minha seção um segundo cronista, *persona grata* das empresas. Retirei-me em boa ordem, jurando nunca mais meter-me noutra. No entanto... Positivamente sou um péssimo caráter!

Não foi só. Há uns dois anos (ou três? Ou quatro? O tempo, essa mocidade, passa tão depressa!) O Vinícius de Moraes abriu um debate público de corpo presente a respeito de cinema falado e cinema silencioso. Brasileiro não sabe discutir. Na segunda ou terceira reunião o debate envenenou-se e quase saiu na pancadaria. Tomei parte nele e devia ter apanhado, porque me portei com um quadrúpede, - com grande espanto de Otto Maria Carpeaux, que só me conhecia sob as falsas aparências líricas de homem que aceita tudo [...].(BANDEIRA, 1966, p.133/134)

Bandeira, com leveza e bom humor peculiares a ele, nos coloca dentro do cenário intelectual de sua época, narrando os debates acalorados e nos dando um gostinho de saber como se deu a relação entre esses nomes hoje reverenciados. Feita esta pequena introdução, seguimos para a próxima temática, na qual traremos um pouco do que o poeta escreveu sobre o modernismo no decorrer dos anos.

3.1 MODERNISMO

Manuel Bandeira teve uma vida longa. Com isso, pode acompanhar as várias gerações de modernistas. Se aborreceu com quem no início confundia modernismo com futurismo, e também se decepcionou com as gerações posteriores, seja na literatura ou nas artes plásticas. Vejamos esta crônica:

1930 Sobre a nossa vida!... – O Teatro João Caetano está inaugurado. Toda a gente no Rio vai ver o João Caetano. Eu também fui ver o João Caetano. Voltei de lá desanimado da vida. No entanto quando estava lá dentro olhando os painéis do *foyer*, a única coisa genuína no meio de todo aquele esnobismo modernista, um amigo irônico, que me considera futurista, bateu-me no ombro:

- Está contente!...

- Contente?... Por quê?

- No seu elemento!

Tive raiva. Tive vontade de aderir às conclusões do Congresso Pan-Americano de Arquitetos, de assinar um artigo do Sr. Cristiano das Neves, suspirei pelo próximo Salão da escola de Belas Artes. Me senti disposto a praticar as últimas infâmias.

Carlos Drummond de Andrade tem um poema que eu não posso citar neste jornal. Começa por uma palavra feia. Embora de galinha, iria ferir os ouvidos delicados. Mas que exclamação boa para meu desânimo! De galinha. Dissílabo. Ahn de galinha sobre a nossa vida! (BANDEIRA, 1966, p.119/120)

Ao se deparar com um amigo irônico, que lhe faz uma provocação acerca de *seu elemento* modernista, Bandeira fica irritado. A crônica trata da inauguração do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Ele segue fazendo suas considerações sobre o evento.

E o Teatro João Caetano? Por fora é passável. Deu movimento, deu mais horizonte à Praça Tiradentes. Tem uma fachada simples e alegre, sobretudo à hora de funcionar, com os largos panos de vidraçaria iluminada. Por dentro, porém, produz-nos mal-estar por uma porção de detalhes impertinentes que afixam a intenção indiscreta de parecer moderno, *soi-disent* cubista. O *foyer*, por exemplo, é irritante e desagradável. A presença ali da bela e genuína decoração do pintor Di Cavalcanti põe em destaque o esnobismo cubista do acabamento arquitetônico. Para que as pinturas se harmonizassem com a ambiência geral da sala seria preciso que... o pintor fosse outro, um desses imbecis que chamam “um futurista equilibrado”. Embora os painéis não atestem toda a força do pintor (é a primeira vez que ele faz uma grande decoração mural e a novidade do processo parece que tolheu um pouco os recursos do artista), eles agradam não só pelo equilíbrio da composição e das cores, como sobretudo pelo comovido sentimento brasileiro que respiram em cada uma das figuras todas deste nosso bom povo triste e cantador.

Naturalmente o público que aplaude na sala de espetáculo a banalidade atroz da *Rose Marie* vem nos intervalos se rir das pinturas do *foyer*, e há sujeitos convencidos que acham inconveniente e até impatriótica aquela exibição dos nossos ingênuos folguedos populares, sem dúvida considerados uma baianada indecente. (BANDEIRA, 1966, p. 120/121)

Bandeira destacou principalmente a intenção modernista encontrada no teatro, em esforço tão grande que ao fim tornou-se caricato, segundo o cronista. Apesar de apreciar o painel feito por Di Cavalcanti, a seus olhos a obra diferenciou-se por demais do restante da decoração, que almejava ser modernista. Do trabalho do artista destacou a sensibilidade ao captar traços da população brasileira. Percebemos que a brasilidade em Bandeira, muitas vezes está ligada ao popular, seja relacionada aos seus folguedos, ou ainda nos traços do povo brasileiro, como na obra de Di Cavalcanti.

Mas a incompreensão das coisas de arte aqui entre nós é tamanha que todo o mundo toma o teatro, as estátuas do saguão, etc., por futurismo equilibrado, bem entendido, porque as pinturas do Di Cavalcanti, isso não, tenham paciência, é demais, que diabo quer dizer aquilo? E o meu amigo, jornalista inteligente, me acreditou “no meu elemento”. Sobre nossa vida! ... (BANDEIRA, 1966, p.119-121).

Ao mesmo tempo em que aprecia o popular, Bandeira afirma que os frequentadores do teatro tomariam a decoração “por futurismo equilibrado”, e desprezariam a obra de Di Cavalcanti, justamente por seus elementos populares. O que podemos perceber desta crônica é que, assim como o Movimento Modernista, Manuel Bandeira valoriza mais os elementos

populares quando trata da *brasilidade*. Tanto os modernistas quanto Bandeira, tomaram pelo *elemento nacional* as manifestações e produções da cultura popular brasileira.

De impressões de 1930 vamos para reflexões posteriores, talvez possamos afirmar mais amadurecidas, acerca do modernismo. Quando indagado por um amigo sobre o que achava da campanha lançada pela Academia Paraense de Letras contra as correntes modernas, Bandeira questiona:

1958 – A coisa é séria – [...] Em primeiro lugar, desejaria saber o que é que a Academia Paraense de Letras considera “poesia moderna”. A de 22? A de 30? A de 45? A concreta?

O conceito de moderno, não só na poesia, mas na arte em geral, anda muito diversamente compreendido. Cada uma das gerações nomeadas acima considerava superada, por conseguinte não moderna, a geração anterior. Os mais assanhados da geração de 45 me chamavam, em letra de forma, de gagá. Os concretistas vingaram-me, passando-os *para trás*: em matéria de modernidade são eles, os concretistas, tanto em poesia como em artes plásticas e na música, os que estão na crista da onda (no último suplemento do *Jornal do Brasil*, Reynaldo Jardim, concretista convicto mas espírito liberal, autorizou-nos a falar “do Sr. Cândido Portinari e suas possíveis qualidades”). (BANDEIRA, 1966, p.257-258)

A crítica ao “conceito diversamente compreendido” é comum a um escritor que acompanhou o surgimento de tal conceito. Assim como também é comum a geração seguinte considerar a anterior ultrapassada. Irônico, Bandeira faz pouco da tentativa dos paraenses contra a corrente moderna, que para ele estava tão estabelecida, quanto ultrapassada.

Suponho, todavia, que a Academia Paraense é contra toda e qualquer corrente moderna de 22 para cá. Esperamos que ela se defina melhor.

[...] A poesia moderna tem resistido valentemente a outras campanhas, é verdade. Mas desta vez a coisa é mais séria: desta vez quem fala é a Academia Paraense de Letras. O chefe do movimento é Paulo Eleutério Sênior. Sabem lá o que é isso? Em menino conheci um *Seu* Eleutério, sujeito tremendo, e era apenas Eleutério Júnior. Este é Sênior!

Não Valdemar, não há motivo para rir: a poesia moderna está com os dias contados. (BANDEIRA, 1966, p.258).

Aqui nos deparamos com um Bandeira irônico, quase sarcástico, e também um pouco desesperançoso em relação à continuidade da poesia moderna; ao admitir o seu fim, Bandeira parece estar se afastando da discussão acerca dos rumos da poesia brasileira, mesmo que ainda viesse a publicar livros de poesia nos anos seguintes.

Neste mesmo ano, Bandeira publica crônica sobre o Salão de arte Moderna, no Rio de Janeiro. Incomoda-o o fato de que os mesmo artistas concorreram ao mesmo tempo em dois salões, sendo este, para ele, um sinal de que o que se chamava arte moderna em 1922 já havia adquirido as mesmas características rançosas da arte clássica.

1958 – O Salão Moderno – Este ano não fui ver o Salão de Arte Moderna. Os comentários de Mário Pedrosa tiraram-me toda a curiosidade de chegar até lá, toda a coragem de subir aquelas íngremes escadarias da Escola Nacional de Belas-Artes. Informava Pedrosa haver, entre tais “modernos”, artistas que também concorrem ao outro Salão, o que mostra já se ter, dentro dos processos que em 1922 se chamavam arte moderna, criado um academismo tão aguado e insosso como o da arte clássica. De sorte que ambos os Salões já nos inspiram igualmente aquele sentimento que se traduz nas palavras imortais do Evangelho: Deixai os mortos enterrar os mortos. (BANDEIRA, 1966, p.86)

Para Bandeira, a arte de vanguarda da época não fazia jus ao próprio status, mesmo que nela se concentrassem os mais talentosos artistas. A partir de tal reflexão constatamos que a experiência moderna adquiriu diferentes perspectivas no decorrer do tempo.

Sejamos francos: não há mais motivo para dois salões, a confusão é geral. O verdadeiro espírito moderno desertou do Salão e está hoje estabelecido e entabulado aí no Aterro, no Museu de Arte Moderna.

Estas minhas palavras não implicam, aliás, nenhuma ternura pela modernidade que anda avassalando o mundo quer nas artes plásticas, quer nas artes escritas. Mas há que nos conformarmos com as forças e os ventos do tempo. A verdade é que, gostemos ou não, da arte de vanguarda atual, os rapazes de maior sensibilidade e de maior talento estão alistados nela. Deve haver uma razão para isso, ainda que seja apenas o desejo de fazer tábua rasa dos processos tradicionais para mais tarde voltar a eles com maior pureza de alma e de mão. (BANDEIRA, 1966, p.86)

No ano seguinte, elogiando a iniciativa e obra de Mario da Silva Brito, Bandeira fala do livro publicado pelo crítico, no qual pela primeira vez alguns documentos sobre o movimento de 1922.

1959 – Nascentes do Modernismo – Com o belo volume intitulado *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, de recente publicação (edição Saraiva), inicia o nosso caro Mário da Silva Brito uma história do movimento modernista no Brasil, obra de que, em verdade, muito estávamos carecendo, sobretudo feita no espírito em que a planejou e começa a realizar o poeta crítico paulista, isto é, fornecendo ao leitor de hoje os textos dos primeiros documentos que marcaram o início da agitação renovadora. Pela primeira vez vemos agora reunidos em livro o famoso artigo de Monteiro Lobato sobre a primeira exposição de Anita Malfatti em São Paulo, o discursinho de Oswald de Andrade saudando Menotti del Picchia no Trianon, o artigo do mesmo Oswald sobre Mário de Andrade (“O meu poeta futurista”), a série de artigos de Mário de Andrade sobre os nossos grandes parnasianos (“Os mestres do passado”), e outros importantes manifestos do movimento. Eu mesmo, que tomei parte no cultivo e proselitismo da nova estética, só os conhecia por ouvir falar, pois eles são anteriores a outubro de 1921, e só nessa data eu tomei conhecimento da pessoa e da poesia de Mário de Andrade em casa de Ronald de Carvalho. (BANDEIRA, 1966, p. 228)

Para o cronista foi surpreendente saber que a crítica de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti não havia sido tão feroz. Também é facilmente perceptível – por esse texto e

outros – que Oswald de Andrade não era o nome preferido de Bandeira dentro do modernismo, e apesar de achar que os manifestos escritos por ele ainda eram ruins, ele reconhece que Andrade, a esta época, não tinha chegado à sua forma mais completa. Não é demais frisar que este texto, datado de 1959, reafirma a postura de Bandeira em relação ao modernismo desde há muito tempo. Ele sempre destacou que, apesar da presunção típica da juventude, os rapazes modernistas disseram a que vieram e fizeram diferença dentro da cultura brasileira.

A leitura de tais documentos causou-me não pequena surpresa. Assim, verifiquei não ser verdade que o Lobato tivesse apresentado Anita como uma paranoica ou mistificadora. Ao contrário, reconhece-lhe um “talento vigoroso, fora do comum”. E acrescenta: “Poucas vezes através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística”. O que Lobato atacou a fundo foi o que lhe parecia a “má direção”.

Quanto aos primeiros documentos de Oswald são decepcionantes e até bastante ridículos. O chamado “manifesto do Trianon” e o artigo “O meu poeta futurista” oferecem exemplos daquela prosa inchada “que julga dizer tudo e não diz nada”. É evidente que o admirável instrumento de Oswald ainda não estava afinado.

Mas o movimento tinha que pesar porque os moços estavam com a razão. Eles ainda não eram nada e metiam-se a derruir grandes nomes. A sua desculpa está naquela aguda observação de Valéry: “As lacunas e os vícios do que existe nos são maravilhosamente sensíveis na idade em nós mesmos quase não existimos ainda”. (BANDEIRA, 1966, p.228-229).

A relação de Bandeira com o modernismo se torna importante na medida em que marca a sua brasilidade, apresentando para o poeta/cronista outras possibilidades no que concerne à criação artística. Este novo paradigma também vêm para reforçar alguns pensamentos de Bandeira, como é o caso da questão da língua, a qual já estava presente nas lembranças do poeta e que a amizade com Mário de Andrade torna uma espécie de militância.

3.2 A QUESTÃO DA LÍNGUA

Como apontamos anteriormente, a questão da língua, desde nossas primeiras leituras, já se destacou como um tema relevante na obra de Bandeira. Faremos um esforço aqui de desmembrar essa discussão da questão literária, na medida do possível. O poeta levou essa discussão para sua obra, sendo seu diálogo com Mário de Andrade um exemplo de seu interesse em pensar uma língua mais brasileira. O trabalho de Élide Oliver nos dá um

panorama de como se deu essa conversa entre os dois intelectuais. Se dedicando a analisar as correspondências trocadas entre os dois, Oliver faz uma crítica ao projeto de Mário de Andrade, de sistematizar uma língua brasileira. Em resumo, seu artigo considera a linguagem criada pelo poeta modernista, mais como um estilo de escrita, do que uma sistematização propriamente dita. Sobre tal tentativa, Bandeira afirmava:

Me parece, por poemas e cartas, que à força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista, ficando um tanto afetado de tanto buscar a naturalidade. A sua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial, o que é pena porque compromete uma ideia evidentemente boa e sadia. (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.180)

Oliver constrói seu argumento nesta mesma direção que Bandeira aponta. Para ela, Andrade deveria diferenciar o discurso (ou narrativa), da linguagem, não concordando com a ideia do poeta de transpor a linguagem oral para a escrita. Para nós, importa saber qual a opinião de Bandeira sobre isso:

Considere que das suas obras a que teve maior efeito, maior alcance mais repercussão foi inegavelmente a *Paulicéia*, escrita em quinze dias num desabafo de raiva e de amargura, não foi? Ao passo que a sua nobre tentativa de linguagem brasileira, feita no pensamento de nos unir mais os brasileiros, ideia portanto altamente socializante, se ter afirmado dessocializante: a maioria das pessoas simples que lêem você sentem dificuldade de compreendê-lo. Quando você escreve “sube” e “italiano”, ninguém sente o seu desejo de comunhão nem seu sacrifício, mas a sua personalidade tirânica querendo impor na linguagem literária escrita formas da linguagem popular ou culta falada que agradam à sua sensibilidade de grande escritor. (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.516-517)

No título de seu texto, Oliver coloca Mário de Andrade como brasileiro, e Manuel Bandeira como lusitano, destacando algumas divergências entre os dois, como vemos nesta carta:

Influência lusitana. De fato. Não desaparecerá, creio, porque se apoia em fundamentos estéticos. Não renuncio a uma infinidade de recursos expressivos do português moderno e arcaico. O essencial é que apareçam na linguagem como recursos de expressão artística. Demais, vocês do Sul tiveram o alemão e o italiano para contrabalançar a influência lusa: o Norte ficou mais português. Português, de resto, completamente assimilado. Você não diz como os italianos “Em vez, não”? Por quê? Porque considera isso já brasileiro. E tem razão.

Depois, Mário, o Brasil é muito grande... (Para mim acabará desmembrado) Quanta coisa que se desconhece! Aqui diz-se “um tapa”. Pois em Pernambuco só se diz “uma tapa”. E vocês dizem um tapa, mas “um tapa” valente ainda é para vocês “uma taponá”. A tapa dos meus versos é provincianismo e não lusitanismo. (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p. 166)

Aqui o poeta busca justificar o lusitanismo do qual é acusado pelo amigo, que existe de fato, porém não se trata apenas da influência portuguesa, e sim de seu espírito provinciano. E frente a isso, Bandeira assume uma posição que lhe é peculiar: não rechaçar ou negar um recurso estético, a fim de se filiar a este ou aquele grupo.

O fato é que Bandeira não era tão ambicioso quanto o amigo, no sentido que não tinha o mesmo intento de sistematizar uma linguagem brasileira baseada na oralidade. Mas mesmo divergindo do amigo, Bandeira geralmente apoiava publicamente suas intenções.

Em nenhum desses setores fez ele maiores sacrifícios à verdade e beleza de suas criações do que na questão da língua, e aí se tornou muito mais irritante e contundente, muito mais inacessível, em suas nobres intenções, aos julgamentos superficiais. A verdade é que a questão do abasileiramento da linguagem literária não passa de um detalhe em sua obra, detalhe mais visível, é certo, mas sempre detalhe do problema mais vasto e mais complexo de aprofundar harmonicamente o tipo brasileiro. (BANDEIRA, 1954, p.6)

Este trecho constante em uma publicação do Ministério da Educação e Cultura, intitulada *De poetas e poesia*, publicado em 1954, traz diversos textos de Bandeira, incluindo este supracitado, intitulado *Mário de Andrade e a questão da língua*. Assim como na citação acima, Bandeira procedia em suas crônicas sobre o amigo. A crônica abaixo é sobre o livro *Losango Cáqui*, de Mário de Andrade.

1926 Reservista poeta – Nas “Toadas” se começa sentir na obra do poeta a influência da maneira popular, que é uma das duas faces da técnica atual de Mário (a outra é um poetar que deliberadamente rejeita todo encanto sensorial, todo apelo excitante exterior, sem prejuízo porém da emotividade, que se mantém todavia naquela calma ardente e sublimação do pensamento tão de encontrar na poesia inglesa).

Ao contrário de tudo isso, as poesias de Losango caracterizam-se pela espontaneidade lírica. A gente não vê a poesia feita: vê o poeta fazê-la. Psicopoesia experimental. Poesia em estado nascente.

A mim confesso que o lirismo basta. Admiro um poema bem construído, mas o que me faz amá-lo é o lirismo que nele haja. A Mário não basta. A poesia pra ele tem que ir além. Por isso ele diz que procura. Mentira! Mário não procura: acha. Está sempre achando. Quando se vira para outros lados, pensa que está procurando.

No que diz respeito à linguagem, *Losango Cáqui* é o primeiro livro escrito em nossa língua. Adotando sintaxes e expressões correntes na conversação da gente educada, idiotismos brasileiros, psicologia brasileira, Mário de Andrade conseguiu escrever brasileiro sem ser caipira nem rude. (BANDEIRA, 1966, p.181)

Também sobre *Losango Cáqui*, em carta a Mário de Andrade, diz Bandeira: “De outras coisas porém gostei; por exemplo as tupanarocas sagradas. O abasileiramento todo está bom”. (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.271) Nas correspondências entre ambos

encontramos algumas situações de divergências em relação ao tema, entretanto, Bandeira sempre apontou o amigo como um grande nome da expressão do português brasileiro.

A questão da língua para Bandeira ultrapassava os coloquialismos e a licença poética, estendendo-a então para o debate acerca de uma possível gramática mais brasileira. Vejamos abaixo texto sobre o livro de José Patrício de Assis, *Estudinhos de Português*.

1926 – Gramatiquice e Gramática – A matéria deste livrinho não justifica bem o seu título, mau grado a modéstia do diminutivo. A palavra estudo implica um elemento pessoal de pesquisa e invenção que falece totalmente a estes artigos de mera vulgarização. Há neles coisas boas e coisas más ou somenos. O autor, vê-se, é um estudioso, mas não me parece ainda em posse de orientação muito segura. Confunde lamentavelmente autoridades, chegando a este disparate impagável de abonar uma expressão do bom Padre Manuel Bernardes com citações de... Guilherme Belegarde e Mário Barreto. Francamente patrício José!,

Taxando de barbarismo o emprego do verbo *carecer* no sentido de *precisar*, escreve: “Embora alguns lexicógrafos autorizem tal emprego infelizmente generalizado entre nós, a filologia moderna condena-o, não obstante o tivessem perpetrado escritores de primeira água como Herculano, Camilo, Castilho, Alencar, etc.”

Ora, o emprego generalizado e a adoção por escritores de primeira água não bastam para legitimar uma expressão? O contrário é pura gramatiquice.

Gramatiquice também insistir na *lotaria*, no *telefone*: todo mundo sabe que dá azar falar assim. Pois o Sr. Assis não quer que digamos *hospedaria* em vez de *hotel*? Isso já não é mais gramatiquice. É... ingenuidade. (BANDEIRA, 1966, p.239-240)

Como afirmamos anteriormente, não era o intuito de Bandeira sistematizar uma nova gramática brasileira, porém a mensagem que nos fica de suas crônicas era no sentido de abrir mão de alguns lusitanismos e aceitar mais a dinâmica da língua no Brasil. Bandeira critica a postura do autor do livro, que chama de barbarismo a utilização do verbo *carecer* no sentido de *precisar*. A batalha de nosso prosador está em fazer os *puristas* aceitarem o fato de que temos uma língua dinâmica, que se desprende de Portugal havia muito, e que era capaz de desenvolver uma gramática própria.

O bom critério etimológico manda levar em conta a evolução do vocabulário dentro da língua, e assim entende o Sr. Assis que a propósito das grafias *licção*, *hontem*, *lucta*, *fructo* passa um quinau justo nuns tantos sujeitos que se querem mostrar muito sabidos em latim e só conseguem provar que nada tomam em português. É por isso de lastimar que no caso da conjunção *se* abandone o Sr. Assis aquele critério apoiando-se na autoridade anacrônica de Julio Ribeiro, Castro Lopes e J. F. de Castilho. Deste último transcreve ele: “Ora, a nossa condicional descendo do latim, onde se escreve *si*; para escrever *si* temos, pois, a regra etimológica; para escrever *se* qual teremos?” Responde eu: nos monossílabos átonos o *i* final longo passa a *e*; o latim *si* deu o português *se*, o latim *qui* deu o português *que*, que ninguém escreve *qui*, embora num como noutro caso a pronúncia brasileira identifique o *e*

reduzido com o *i* átono. Assim aprendi com os mestres brasileiros Silva Ramos, Sousa da Silveira, Antenor Nascentes...

O Sr. Assis pratica ainda o esporte enfadonho da caça ao galicismo, herança colonial do nacionalismo luso irritado pela invasão de Junot. O galicismo é apenas um caso particular da influência do pensamento francês, que é enorme entre nós. Pode-se contrabalançar-lo com o estudo do inglês, do alemão. Mas então virão fatalmente os anglicismos, os germanismos. É inútil reagir contra estrangeirismos como *editar*, *banal*, *detalhe* e tantos outros, perfeitamente assimilados, de uso corrente geral, vocábulos simples, elegantes e ágeis. (BANDEIRA, 1966, p.240)

Bandeira ainda critica o largo conhecimento do autor em latim, e o pouco conhecimento em português. Porém, apesar de se prender ao latim para argumentar suas teorias, Assis foi contra a influência de outras línguas em nosso idioma. Para Bandeira, os estrangeirismos são inevitáveis, assim, brigar contra eles se tornaria inútil.

Entretanto, não só de elogios à língua falada das ruas se faz a prosa de Bandeira. Como vimos acima, travou debate com Mário de Andrade em relação ao pequeno alcance que uma língua extremamente individual pode ter com a população brasileira. É o caso da crítica que faz abaixo ao livro *Sem rumo*, de Cyro Martins.

1937 Chiru: Visão no campo – A história de Chiru, indiozinho destorcido que foge da estância do padrinho para escapar aos maus tratos do capataz Clarimundo, vagueia sem rumo certo pela campanha da rude vida de peão e acaba dando com os costados na cidade, fornece a Cyro Martins larga margem para nos descrever cenas e aspectos da vida gaúcha. A linguagem é ótima. Talvez um certo excesso de vocabulário regional. *Sem rumo* poderia, por si só, abonar todos os modismos do linguajar do Rio Grande do Sul. É uma mina para os dialetologistas. Vou transcrever ao acaso uma das páginas da novela: ela pode servir de amostra da segurança com que Cyro Martins sente e transmite ao leitor o ambiente, a alma dos seus pagos:

“Quando chegou em casa, aquela tarde, largou o bagual ruano, sem cerimônia, sem nem ao menos lhe banhar o lombo. E depois, deitou no pasto, de barriga para cima, indiferente, distraído, sem dar conta que deitara em cima da mangueira. Espichou-se bem, olhou para o céu e pensou no petiço tordilho negro que o padrilho lhe dera. Aquele, sim, era de verdade. Os outros, os seus, eram de pau...” (BANDEIRA, 1966, p.220-221)

Bandeira faz uma crítica ao excesso de regionalismo da obra de Martins. A transcrição de um trecho do livro na crônica denota a intenção de embasar seu argumento de que a língua brasileira precisa ser acessível a todos. A crônica, que data de 1937, nos faz perceber a denominada *constância de espírito* de Bandeira, mantendo uma posição que vem desde os primeiros anos de contato com Mário de Andrade e o movimento modernista. Ainda neste ano, Bandeira publica outra crônica, esta tratando mais especificamente da questão ortográfica. Vejamos:

1937 – Língua Brasileira – I – Renato Mendonça¹²: O Português do Brasil – É com vivo receio que vou me ocupar deste livro. O autor diz à pág. 51:

“O que incontestavelmente se torna imprescindível e urgente é retirar o estudo de tais assuntos para fora do nacionalismo e da literatura...”

Dou-lhe toda a razão. A questão ortográfica está hoje aqui num impasse porque o nacionalismo e a literatura (Academia e Cia) quiseram meter no caso a sua colher torta. Nacionalismo e literatura andam querendo metê-la também no caso ainda mais difícil e grave do idioma nacional.

“Idioma nacional” foi a variante adotada por muitos dos nossos melhores filólogos para não continuarem a chamar de português a língua que falamos. Esses mesmos, porém, reconhecendo, como João Ribeiro, que “a língua nacional é essencialmente a língua portuguesa, mas enriquecida na América, emancipada e livre nos seus próprios movimentos”. (BANDEIRA, 1966, p.235-236)

Diz Bandeira que o nacionalismo e a literatura colocaram sua colher torta na questão ortográfica, e ainda a queriam meter no caso do idioma nacional. Destas observações nos surgem alguns questionamentos: como não vincular nacionalismo ao idioma nacional? Consequentemente, como não vincular o idioma nacional com a ortografia, bem como com a literatura? Sigamos com a crônica.

Embora o Sr. Renato Mendonça fale a cada passo de sua obra em “língua brasileira” e pareça assim defender o ponto de vista dos nacionalistas que apresentaram o Conselho Municipal e na Câmara Federal o projeto do crisma novo, creio ter coligido bem da leitura completa do seu livro que ele pensa e sente como o grande mestre sergipano. Começou intitulado o seu livro *O Português do Brasil*. Não quis intitulá-lo *A Língua Brasileira*, que “vai ser o batismo de amanhã ou depois”. Termina o II capítulo dizendo:

“Mas a ‘língua brasileira’ escarpada pela ciência da linguagem não constitui atualmente uma *unidade diferenciada completamente* da língua portuguesa.” Oferece apenas uma tendência bem acentuada em tal sentido.

Mais adiante, à pág. 140, escreve ainda:

“Os elementos enumerados em seguida não bastam cientificamente para elevar as modificações do português à categoria de *língua*”. (BANDEIRA, 1966, p.236)

Não nos interessa aqui adentrar em um debate técnico sobre linguística, mas sim perceber como a identidade nacional ecoa nestas crônicas. Sigamos:

Parodiando as palavras do Sr. Renato Mendonça, digo eu agora: o que incontestavelmente se torna imprescindível e urgente é aparecer alguém com autoridade de linguista para nos definir com precisão o conceito de “língua”. As considerações, apoiadas em Saussure, das págs. 132-137 não nos ajudaram a decidir a questão da “língua brasileira”. O que dá a aquisição de um idioma novo, diz o Sr. Renato Mendonça, é “distensão do vocabulário, distorção de formas, figuração de novas ideias, novos meios de expressão em suma”. Diferenciações morfológicas, léxicas, sintáticas. Mas todas elas existem entre o português dos cancioneros e o português atual de Portugal. Contudo é a mesma língua. Será uma questão de quantidade? Quantidade tão

¹² Renato Firmino Maia de Mendonça foi um diplomata brasileiro.

grande que torne o linguajar incompreensível a povos diversos que já tiveram um linguajar comum? Mas nós compreendemos o espanhol e o galego. Não, a incompreensão não resolve nada. Mesmo dentro do “brasileiro”: quando o Sr. Mário de Andrade resolveu escrever “brasileiro”, valeu-se dos vocabulários regionais de Norte a Sul, recolheu muita dição expressiva, adotou sintaxes, modismos brasileiríssimos e com tudo isso compôs sua língua, a que, justiça seja feita, imprimiu uma sólida unidade. Pois já ouvi muitas pessoas dizerem que sentem grande dificuldade em compreender a linguagem de *Macunaíma*. No entanto, é “brasileiro”! (BANDEIRA, 1966, p.236/237)

Bandeira apresenta nesta crônica certa irritação com a dificuldade em se discutir o que poderia ser a língua brasileira, o que precisaríamos gramaticalmente para o português do Brasil fosse elevado à categoria de língua. Ainda coloca o exemplo de *Macunaíma*, obra de Mario de Andrade, lembrada geralmente pela dificuldade de compreensão. Vejamos o restante da crônica.

Capítulo utilíssimo do livro do Sr. Renato Mendonça é aquele em que se faz o balanço das nossas contribuições dialetológicas, desde o artigo de Pedra Branca na obra de Adrien Balbi *Introduction à l'Atlas Ethnographique du Globe* (1826) até os nossos dias. O autor assinala que numerosos Estados, como Santa Catarina, Bahia, Maranhão, Sergipe, Espírito Santo, Rio Grande do Norte, Piauí não possuem até o presente nenhum vocabulário regional. Seria o caso da Editora Nacional, empresa forte benemerita pelo muito que tem feito em bem de nossa cultura, promover o preenchimento dessas lacunas tão sensíveis em nossos trabalhos de dialetologia.

Em outros capítulos estuda o autor as diferenciações da fala brasileira na pronúncia, no vocabulário, na sintaxe. Algumas de suas afirmações sofrerão reserva da parte do leitor que, embora leigo em linguística, conheça melhor o linguajar dos seus pagos. No que diz respeito ao meu Nordeste, por exemplo, estranhei o Sr. Renato Mendonça dizer (pág. 219) que “no Brasil” o *e* pretônico sempre aparece pronunciado como *ê* ou como *i*. Em Pernambuco, nem sempre. Soa como *é* antes de *r* (Pernambuco) e creio que também antes de *t* (pelo menos soa assim em “setembro”, “cretino”, ...). à pág. 220 se diz que o *o* pretônico soa fechado e exemplifica-se: *porteiro* e não *purteiro*. Leia o Sr. Mendonça o livro *Brasil Caboclo* do paraibano Zé da Luz e encontrará um poema intitulado “Véia Purteira” por “Velha Porteira”.

Quando eu era menino do Pedro II, os meus colegas cariocas caçoavam de mim porque eu pronunciava “tumar”, “butar” em vez de “tomar”, “botar”. Mas o próprio sr. Renato Mendonça reconhece nesse domínio quase tudo está por fazer. Isto que aí fica não tem nenhuma pretensão de ensinar o padre-nosso ao vigário.

O livro *Português do Brasil* não pode faltar na biblioteca de todo o brasileiro que se preze de querer conhecer as coisas do seu país. (BANDEIRA, 1966, p.237)

Como já foi dito, o projeto de Bandeira não era como o de Mário de Andrade. Na verdade, não acreditamos que Bandeira tenha feito da questão da língua um projeto, propriamente dito. Porém, o que podemos afirmar, com certeza, é que ele se questionou muito – e questionou aos outros também – sobre o tema. E ao fazer desta uma questão tão

importante em sua obra, ele nos deu material para pensarmos a sua brasilidade. No caso do livro de Renato Mendonça, Bandeira fica um tanto confuso, pois não consegue definir qual a posição real do autor a respeito da língua brasileira. E ainda desafia a aparecer um linguista com autoridade para definir o que é, ou não língua. Apesar da crítica, o cronista afirma ser a obra de Renato Mendonça fundamental para todos os brasileiros.

Vemos o debate evoluir em suas crônicas, sempre acrescentando novos aspectos para este tema, como vemos nesta crônica que chega a tratar do aspecto filológico da língua.

1937 – Língua Brasileira – II - Cândido Jucá Filho: A Língua Nacional – O Sr. Cândido Jucá filho coloca-se entre os que negam que as diferenciações entre o Português de Portugal e o do Brasil autorizem a existência de uma “língua brasileira”, e até mesmo a existência de um ramo dialetal do Português Peninsular. “Não existe”, afirma ele, “nenhum dialeto no Brasil que tenha caráter geral, de sorte que não existe o Dialeto Brasileiro. É impossível prever se os dialetos regionais subsistirão. Pelo contrário, tudo indica o precário da maioria deles.” (BANDEIRA, 1966, p.237/238)

Bandeira não restringiu seu debate sobre a língua brasileira às correspondências que manteve com Mário de Andrade, e apesar de manter um lado lusófono mais acentuado que seu companheiro, se manteve como partidário de uma língua brasileira.

Os portugueses e os lusófilos andam muito irritados com os criadores de uma “língua brasileira”. Mas grande culpa lhes cabe em tudo isso. Em vez de aceitarem de boa cara as diferenciações introduzidas aqui por efeito de uma evolução divergente do idioma, foram eles que começaram a dizer, diante de um pronome colocado à revelia das regras peninsulares, que isso “não é português”. Se não é português e se não pode no Brasil considerar-se erro, será então brasileiro! A gênese dessa ideia de “língua brasileira” está aí. A propósito da expressão “Onde você mora?”, tão simples, tão natural em nossa linguagem, disse Gonçalves Viana que não há no Português formação mais bárbara que esta de meter o sujeito entre a expressão interrogativa e o verbo. E dela e de outras construções escreveu: “São piores que defeituosas: são inauditas, incompreensíveis: toda a discussão a tal respeito seria fútil, e desperdiçado o papel que se gastasse com ela, seja o mais boçal analfabeto, ou o mais primoroso escritor. Essas construções sintáticas não são nem foram nunca portuguesas.” (BANDEIRA, 1966, p.238)

Bandeira, diz ainda:

[...] Acho que a língua continua a ser, por enquanto, portuguesa. Mas o nome pouco importa: o essencial é que neste, como em outros pontos, falemos e escrevamos como a gente instruída fala. Tenhamos a coragem de falar e escrever “errado”. Quando eu tinha os meus treze anos e andava no Pedro II, vi uma vez o Carlos de Laet aproximar-se do guichê de Jardim Botânico e pedir com toda calma: “Me dá uma ida-e-volta”, isto não podia ser erro no Brasil. Podemos dizer isso escrevendo. O que não podemos escrever são construções como esta de Herculano: “Se dizeis isto pela que me destes, tirai-ma que não vo-la pedi eu”. Porque no Brasil e nas suas atuais dependências não há pessoa alguma, seja o mais primoroso escritor, que construa de semelhante modo essa frase.

Neste volume o Sr. Jucá defende alguns desses brasileirismos, e o mais engraçado é que com textos portugueses. No caso de “Onde você mora?” com Camões e Camilo! No de “chamar de” (“empregado por toda a gente que não tenha deliberado consigo expressar-se à lusitana”, diz o Sr. Jucá), com Gil Vicente e Camilo. No caso de “em” por “a” (“vou na cidade, chegou na praia”), ainda com Camões.

Não concordo às vezes com o critério de elegância do erudito professor. Assim não vejo nada de desajeitado em nossa expressão “ajantarado”. Acho ótimas expressões como “corre-correndo” e “chora-chorando”: não posso compreender como o Sr. Jucá as inclui entre os “aleijões repugnantes” do linguajar brasileiro inculto.

A *Língua Nacional* está cheia de boas observações sobre a nossa linguagem comparada com a de Portugal; a matéria é bem apresentada, facilitando-lhes a consulta um índice alfabético de todos os casos tratados. Livro indispensável aos estudiosos de linguística. (BANDEIRA, 1966, p.238-239).

O que nos transparece nas crônicas é que as ideias de Bandeira acerca das diferenças da língua entre Brasil e Portugal foram muito marcadas pela sua formação no Pedro II, nos últimos anos do século XIX, com mestres sempre citados por ele, e também pela experiência social que o Colégio lhe proporcionou. Abaixo, esta crônica dedicada a seu professor de português, quando da comemoração do centenário de Silva Ramos¹³.

1953 – Mestre Silva Ramos – Silva Ramos era um espírito de formação clássica portuguesa. Conheceu Castilho, convivera com João de Deus, Guerra Junqueiro, Cesário Verde. Aprendera o seu bom português da boca dos grandes poetas portugueses do tempo. Assim, de tal modo tomou consciência do verdadeiro gênio do idioma, que jamais tomou entre nós atitudes de policial da língua diante das diferenciações brasileiras.

[...] Para Silva Ramos o papel dos mestres de português em nossa terra é “ir legitimando, pouco a pouco, com a autoridade das nossas gramáticas, as diferenciações que se vão operando entre nós, das quais a mais sensível é a das formas casuais dos pronomes pessoais regidos por verbos de significação transitiva e que nem sempre coincidem lá e cá; além da fatalidade fonética que origina necessariamente a deslocação dos pronomes átonos na frase, o que tanto horripila o ouvido afeiçoado à modulação de além-mar”.

Não ficou o mestre na pregação: quis passar à prática e uma vez alvitrou, contra o que lhe pedia o ouvido, que se tolerasse, nas provas de exame, a deslocação de pronomes átonos. Mas logo lhe gritaram: *Não pode!* E ele conta que nada mais tentou. Sim, mas continuou a ensinar que para ganhar beijo de uma brasileira, é preciso dizer: “Me dá um beijo”. Confessou o mestre que se sentia sem autoridade para sancionar certas regências brasileiras. “E contudo”, acrescentou, “o que nenhum de nós, professores, teria coragem de fazer, hão de consegui-lo os anos que se vão dobrando lentamente.” É que para o mestre não lhe restava a mínima dúvida que o idioma brasileiro, de dialeto português que ainda é, chegará a ser um dia a língua própria do Brasil. (BANDEIRA, 1966, p.277)

¹³ Professor, poeta e filólogo brasileiro. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras.

Segundo o que observamos de suas crônicas, Bandeira concordava com seu professor. De maneira sutil, também trabalhou para uma possível língua brasileira. Trazendo o assunto para seus textos Bandeira nos fornece fundamentos para afirmar que a questão da língua em sua obra é um traço sólido de como pensou a *brasilidade*. Língua e literatura estão diretamente ligadas à construção de uma identidade nacional. As discussões que apresentamos nos capítulos anteriores nos servem agora para analisarmos como a iniciativa de Bandeira de tornar este um assunto relevante em sua obra, são indícios de sua preocupação com a construção de tal identidade. Pensar a *identidade narrativa*, proposta por Paul Ricoeur, em conjunto com a noção de *comunidade imaginada*, proposta por Benedict Anderson, nos auxiliaram a compreender as crônicas de Manuel Bandeira como elementos que representam esta identidade brasileira.

3.3. NEGÓCIOS DE POESIA

Nos textos aqui apresentados vemos as opiniões – por vezes irônicas – que Bandeira teceu acerca da poesia da época. Começamos com uma crônica que gerou certa polêmica, na qual Bandeira lança sua opinião sobre o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, criado por Oswald de Andrade.

1924 – Poesia Pau-Brasil – A poesia brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto – uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama a Poesia Pau-Brasil. Eu protesto.

Em primeiro lugar esta história de pau-brasil é blague. Quem na minha geração já viu o famoso pau? Não há mais pau-brasil. O que havia foi todo levado para a Europa pelos piratas franceses dos séculos XVI e XVII. Acabou-se, ainda no tempo em que se escrevia com z e servia para tinturarias. (BANDEIRA, 1966, p.247)

A primeira ressalva de Bandeira é contra o nome do manifesto. Irônico, Bandeira afirma que ninguém em sua geração sequer avistou o tal do pau. Continua, fazendo uma dura crítica aos poetas modernistas, incluindo amigos, como Mário de Andrade e Ribeiro Couto. Sigamos:

Poesia Pau-Brasil. O nome é comprido demais. Bastava dizer Poesia pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque é poesia de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. Há pouco tempo entrei na Agência Havas no momento em que Américo Facó ditava pelo telefone

um despacho recebido de Elêusis. Senti de pronto a ironia da emoção lírica. Não podia evidentemente falar de Tabatinguera.

O manifesto de Oswald é nacionalista como as crônicas de arte de Paulo Silveira. Mas este cita Versalhes a propósito de uns versos ingleses cujo assunto são uns fantoches da velha comédia italiana. E Oswald tem o horror do que se aprendeu. Primitivismo. Com grande mágoa de Graça Aranha, que faz o possível para nos libertar do terror inicial e já vai perdendo a esperança de nos integrar definitivamente no inconsciente cósmico. (BANDEIRA, 1966, p. 247)

Percebemos nesta crônica o aborrecimento de Bandeira com um programa que limita o fazer poético. Cita o primitivismo de Oswald de Andrade, característica da tradição em sua obra, mas que também fala de sua brasilidade. Bandeira segue cutucando seus pares.

Mais uma escola. Ribeiro Couto fundou o “penumbrismo”. Ronald de Carvalho lançou o “aquelismo” (“Aquela ruazinha de arrabalde...”) e prepara neste momento o “puerismo” (*Jogos Pueris*) – mas o Sr. Humberto de Campos vai dizer que é plágio do “poeirismo” dele. Mário de Andrade cansou-se do desvairismo e anda agora associando vocábulos em liberdade.

Para tudo isso, porém, existe a adesão em massa. É o maior medo de Oswald de Andrade. De fato nada resiste a aquela estratégia paradoxal.

Mas eu não adiro. E vou começar a fazer intrigas. Há muita insinceridade nesse chamado movimento moderno. Fala-se mal dos outros pelas costas. Cada qual vai fazendo hipocritamente o seu joguinho pessoal. Oswald chama Guilherme de Almeida de campeão peso-leve da poesia nacional, e com outros lhe opõe perfidamente o irmão Tácito, que assina Carlos Alberto de Araújo com receio de perder os clientes de advocacia. O mesmo Oswald faz de futurista e escreve entretanto, nas *Memórias de João Miramar*, cartas, diálogos e discursos que são um decalque servil de uma realidade cotidianíssima. O seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras em baixo dois ou três negros tirados da Antologia do Sr. Blaise Cendrars.

Ronald fala mal da Academia e vai submetendo os livros ao julgamento dessa mesma Academia, que, de resto, o tem premiado abundantemente e Ronald assinala-o sempre na lista das obras que já publicou.

Sergio Buarque colabora com cinismo no *Mundo Literário*.

Paulo Prado faz a semana de arte moderna, aceitou almoço dos klaxistas e, rico, deixa morrer a Klaxon, e sócio da casa editora de Vasco Porcalho & Cia., permite que eu e Mário de Andrade sejamos escorraçados pela firma em favor de parnasianos e caboclistas.

Ribeiro Couto gaba medíocres futuristas das colônias portuguesas de Goa e Macau para irritar os passadistas nacionais. Mas em casa, de pijama e em chinelas, lê com aplicação os romancezinhos de Henri Bordeaux. Acha que é moral. Comove-se com *La Robe de Laine*.

É por tudo isso que eu vou me fazer editar pela *Revista de Língua Portuguesa*. Sou passadista. (BANDEIRA, 1966, p. 248)

Bandeira, ao que parece na crônica, quis fazer uma ampla denúncia contra o nacionalismo e primitivismo de Oswald de Andrade e dos modernistas. Citando nominalmente alguns colegas e atacando-os com acidez, gerou muita comoção, abalando até mesmo Mário de Andrade, que não contava com tal manifestação. Há quem sustente a hipótese de que Bandeira não reconhecia a obra de Oswald de Andrade, efeito de outras críticas presentes em outras crônicas, assim como essa. Mas se Bandeira era mesmo contra tal “nacionalismo de programa”, como poderíamos considerar boa parte de sua poesia, a qual canta as singularidades brasileiras, desde o seu antigo Recife, até a macumba do pai Zusé? O que consta do manifesto de Oswald não é tão diferente do que encontramos nas crônicas de Bandeira, então como pode ele fazer tão crítica tão feroz a colegas tão estimados? Já encontramos – em artigos acadêmicos e também não acadêmicos – tal postura de Bandeira sendo destacada como um ato de contradição ou até mesmo de bravura, contra o “nacionalismo programático construtivista dos modernistas” (PINTO, 2001, p.453).

O fato é que há de se dar mais atenção ao lado irônico e sarcástico do poeta. Bandeira promove seu texto de maneira tensionada, aproxima-se dos autores, parecendo querer afastar-se. Marca seu lugar, falando do lugar do outro. Caracteriza a produção alheia e promove suas próprias marcas. Tudo isso com muito humor.

Como ele mesmo defende em seu *Itinerário*, o humor na poesia é algo que se deve cultivar. Uma pesquisa um pouco mais atenta nos deu outra perspectiva sobre o texto. Segundo o constante nas correspondências trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o clima elogioso reinante na crítica das letras brasileiras incomodava um bocado a Oswald de Andrade, e em um encontro com Manuel Bandeira no Bar Nacional, disse que começaria a fazer ataques e intrigas, ao que foi apoiado pelo companheiro. Bandeira esclarece o mal entendido em carta a Mário de Andrade, datada de 17 de abril de 1924. Explica ao amigo que havia achado o texto admirável, comentando-o com vivo afeto intelectual, e que Oswald já havia sido prevenido de que o atacaria em sua próxima crônica. Na carta, Bandeira ainda lamenta ter sido incompreendido pelos colegas, dizendo que a perfídia dos amigos doía mais que a dos inimigos. O poeta também defende os ataques públicos entre os colegas, já que divergência aconteciam frequentemente. Em relação a Oswald, Bandeira afirma:

[...] Destaquei maliciosamente certas inconseqüências e rebati a estreiteza daquele conceito nacionalista. De resto é minha convicção de que somos irremediavelmente brasileiros. O mais viajado de nós, o mais estrangeirado. Pode um Nabuco levar a vida inteira a falar na constituição inglesa: no fundo está aquela cabulosa “flor merencória de três raças tristes” do Bilac. Oswald é inteligentíssimo e que graça e força de expressão ele tem! O manifesto é delicioso – uma obra d’arte. (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.118)

O lado irônico de Bandeira é analisado por Giovanni Pontiero, em seu texto *A expressão da ironia em Libertinagem, de Manuel Bandeira*. O autor se debruça sobre a poesia, mas nós lançamos mão de sua análise para pensar a ironia presente nesta crônica. Segundo Pontiero, é a partir do contato com os modernistas que nosso autor encontra a ironia como ferramenta para sua produção.

Inspirado no exemplo da geração de 1922, Bandeira encontra meios de reagir contra seu sentimentalismo latente.[...] Humor e ironia fornecem-lhe uma nova forma de catarse espiritual que nasce mais da aceitação do que de fuga. Em suas próprias palavras, a disposição para rir, ou pelo menos sorrir, de coisas ou situações que, encaradas a sério, seriam demasiado penosas ou revoltantes. (PONTIERO, 1980, p.270-271)

Na carta, Bandeira aponta que a única parte a qual ele falava sério na crônica foi em relação ao Paulo Prado. Realmente lhe deixava muito insatisfeito o fato de que Prado deixou a revista *Klaxon* morrer, mesmo se dizendo apoiador dos modernistas. Mostra-se indignado também com a postura de Monteiro Lobato, chamando-o de desonesto e afirmando que deveria ser combatido de forma inteligente, ou seja, retirando os capitais de Prado da empresa de Lobato, ou isso, ou que Prado saísse do meio dos modernistas! Ou então saía ele mesmo daquele meio. Bandeira ainda pede desculpas ao amigo, por ter o feito sofrer, pois sabia que ele iria sofrer, afirmando: “Fui o Manuel *Carnaval*. Mas fica certo de que para ti ele será sempre de preferência *Cinza das horas*.” (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.118)

A carta de Mário de Andrade a qual Bandeira responde não foi encontrada e por isso não consta do volume no qual elas estão compiladas. A resposta de Mário, do dia 27 de abril de 1924, não traz qualquer esclarecimento feito por Bandeira. Como o próprio autor afirma, sua intenção foi rebater a “estreiteza daquele conceito nacionalista”. Apesar do uso da ironia, acreditamos que as palavras de Bandeira não podem ser descreditadas. Esta crônica nos possibilita uma boa percepção do pensamento do poeta/cronista, que não era afeito a “essa história de grupo”. Por trás do chiste com o colega Oswald de Andrade, há também a opinião de um intelectual, que gostando do texto se reserva em fazer suas críticas bem humoradas. Apesar de Bandeira não possuir textos específicos para tratar de assuntos como a *brasilidade* e sua relação com o modernismo – como é o caso de Mário de Andrade – podemos, a partir dessas crônicas, perceber como o poeta pensava essas relações.

Bandeira, não se furtava em fazer críticas mais ácidas a algumas obras, e a julgar pela correspondência trocada com Mário de Andrade, acreditava que essa era uma prática saudável, como apontou em relação ao texto de Oswald. Na crônica que segue abaixo,

Bandeira tece sua crítica sobre a poesia de Austen Amaro, no lançamento de seu livro *Juiz de Fora*.

1926 Um livro e duas cartas - Justen Amaro: Juiz de Fora – O poema do Sr. Austen Amaro começa por essa coisa abracadabrante:

DÍSTICO

*Este
poema
ditou-se Dina a única
musa!*

*E
Isso
não destrói
as demais,
e sim
as unifica.
Pois, sendo Dina a expressão do próprio Deus que é
onímodo e onipresente
ela é
onisciente
onipotente, e onipresente.
Assim,
Dina
universal e perene
é
onipotente.*

Isto cheira a futurismo do brabo... Há, como essa, muita coisa ruim nesta brochura, estiradas do palavreado sem substância de pensamento e sensibilidade, um mau gosto horroroso. Apesar de tudo esta poesia é simpática, insinua-se, interessa. Tem ingenuidade e força. (BANDEIRA, 1966, p. 190)

Bandeira, apesar de caracterizar a obra de Amaro como ruim, dá crédito à ingenuidade e força demonstradas pelo poeta. A expressão “futurismo do brabo” denota um tom pejorativo, como quem apenas copia um padrão estético sem conhecimento do que está fazendo.

Gosto, por exemplo, da vulgaridade jornalística, reclamista do Canto II, onde se esparrama um afeto largo de comoção bem brasileira, sabendo gostosamente ao que os rapazes da *Terra Roxa* chamam manifestação espontânea de Pau-brasil:

*Eu exalto a força constante!
Fernão Dias! E Cândido Rondon!
A realidade de Osório e de Mauá!
Esta é a mesma poesia!:
- a passagem de Huimaitá! e a passagem da Serra do Mar!
E porque eu exalto a única poesia,
canto a harmonia das cousas iguais!
Assim, no Presente
a realidade eficiente*

*de Otávio de Magalhães, Álvaro da Silveira e Evaristo de
[Moraes!
Do Juscelino Barbosa prático e brasílico!
E Tarsila do Amaral de hoje
balbuciando a nossa pintura!
E Maria Lacerda de Moura! desejosa apenas de sinceridade!
o Magalhães Drummond do “Nacionalismo Que Eu Pregaria”!
e dos “Aspectos do Problema Penal Brasileiro”!
O José Oiticica da “Universidade Feminina”!
A consciência universalista em Pontes de Miranda e Renato
[Almeida! atuando pela brasilidade!
Belisário Pena capaz de afirmar!*

.....
Todo o canto é de um ridículo sublime e bem haja o poeta que teve a esplêndida coragem desse ridículo. Aquilo é poesia, não tem a menor dúvida.

Outra coisa que me agradou no Sr. Austen Amaro foi a volta, em certos passos do poema, a certas formas e métricas românticas. Os nossos românticos, mesmo sob a maior pressão de influências estrangeiras, foram originais, foram bem brasileiros, e é neles visível um veio de tradição (grifo meu) que o parnasianismo cortou de chofre. O Sr. Austen amaro quis retomar o fio, tentativa louvável, em que todavia falhou, porque não o fez com espírito moderno. Faltou-lhe crítica e escolha. Repetiu os românticos com todos os defeitos. (BANDEIRA, 1966, p. 189-191)

O poeta prosador classifica a poesia de Amaro, assim como o fariam os rapazes da revista Terra Roxa, como bem brasileira, espontaneamente “Pau-brasil”, uma referência ao manifesto de Oswald, lançado dois anos antes. Bandeira também elogia a coragem do poema “ridículo” de Amaro, e ainda, a volta que o poeta faz aos românticos, que segundo o cronista “foram bem brasileiros”. Porém, Bandeira fala que faltou a Amaro o “espírito moderno”, que repetiu todos os defeitos dos românticos. Atentemos para o fato de que esta crônica data de 1926, época em que a atmosfera intelectual ainda estava impregnada pelas ideias efervescentes da Semana de Arte Moderna. Porém, nas discussões missivas estabelecidas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, uma semana antes de publicar o texto sobre Austen Amaro, este se gaba por ter escrito sobre o amigo e correspondente sem citar, nem ao menos uma vez, o modernismo. Em outra carta, de novembro, Andrade afirma: “E o chamado modernismo? Mas eu quero saber quem no mundo poderá definir o Espírito Moderno sem incluir dentro dele as orientações mais díspares” (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.322). Em carta posterior, Bandeira endossa a opinião do amigo:

O que atrapalha tudo é essa história de modernismo. Que coisa pau! Parece putinha intrigante que apareceu pra desunir os amigos. Ninguém sabe definir essa merda, que todo o mundo quer ser! Isso sempre me aporrinhou. Não tem a menor importância ser modernista! Vamos acabar com isso? (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p.327)

A partir dos diálogos entre os dois poetas, percebemos que a ideia do que era o modernismo sempre foi de difícil definição. Bandeira reafirma a posição de não se dizer modernista. Entretanto, fica a pergunta: qual foi o sentido da crítica em relação a Amaro? Pensamos que a crítica funcione mais como um contraponto ao romantismo, do que uma apologia ao próprio modernismo. Ou isso, ou as efervescentes discussões proporcionavam sempre novas reflexões, permitindo que as ideias circulassem e se modificassem.

Na crônica abaixo, Bandeira presta uma homenagem aos 50 anos de Mário de Andrade, fazendo uma graça em relação à idade do amigo, “mesmo vexame que ele passou em 1936”. Aqui percebemos um Bandeira expressando sua opinião sobre a relação que o modernismo teve com o “desenvolvimento do espírito nacional”, uma leitura do balanço feito por Mário de Andrade. Vejamos:

1943 – Meu amigo Mário de Andrade – I – O meu amigo Mário de Andrade sofre hoje o mesmo vexame por que já passei em 1936, a saber, completa cinquenta anos de idade. E não encontro palavras melhores para definir vida tão bem vivida que as do conselheiro Acácio: “bem preenchida e digna”.

No entanto, não é esse o sentimento do poeta de *Paulicéia Desvairada*. O ano passado ele fez na conferência “O Movimento Modernista”, pronunciada no Itamarati, um exame de consciência cujas conclusões ressumavam a mais amarga insatisfação. Por que? Segundo Mário, faltou à sua obra e à dos companheiros da Semana de Arte Moderna a atitude interessada diante do momento contemporâneo, faltou humanidade, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril, maior revolta contra a vida como está. E tão forte sentiu a contrição, que chegou a perguntar a si próprio: “Não terei passado apenas, me iludindo de existir?” (BANDEIRA, 1966, p. 280)

Em 1942 Mário de Andrade faz uma conferência intitulada “O Movimento Modernista”, em decorrência dos 20 anos da Semana de Arte Moderna. E com base nestas palavras que Bandeira escreve ele mesmo este balanço, em forma de crônica, tal qual fez o amigo. Bandeira continua na sua análise:

Abstencionismo? Ausência de humanidade? Hedonismo artístico em *Paulicéia Desvairada*, em *Macunaíma*, em *Belazarte*, em *Remate de Males*? O contrário de tudo isso é que vejo não só nesses livros mas em toda a obra de Mário de Andrade, pelo menos até o ponto em que devia intervir na sua atitude a ausência de vocação política, por ele mesmo reconhecida. Lastimar-se tão compungidamente é expiar demasiado caro os prazeres inocentes dos salões paulistas.

Não estou tão certo quanto Mário de que o movimento modernista tenha sido “o prenunciador, o preparador, e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”: tenho-o antes na conta de um alto-falante desse estado de espírito, que já existia difuso e nele encontrou a sua expressão literária

Interpretar o Brasil com rude franqueza, como já fizera Lobato, falar ao Brasil com os estouros das campanhas civilistas de Rui, mas aplicando às

artes a nova técnica – eis o ponto capital da folha de serviço dessa geração, na qual foi Mário de Andrade o pioneiro e aquele que mais sacrificou de seu bem-estar e de sua própria criação artística. De sua própria criação artística, digo, porque em vez de construir sem compromissos a sua obra, desvirtualizou-se frequentemente em objetivos pragmáticos, trabalhando sempre em função dos problemas brasileiros: basta aludir ao caso da língua, em que foi às do cabo, irritando a toda gente para focalizar a questão, escrevendo numa língua que não é afinal língua de ninguém, mixórdia sublimíssima em sua tentativa de unir psicologicamente o Brasil. Como poeta, sendo capaz da extrema depuração dos *Poemas da Negra* e dos *Poemas da Amiga*, encheu muitos outros, como por exemplo o magnífico “Noturno de Belo Horizonte”, de tiradas polêmicas, patriotismo, eloquência, um verde-amarelo bravo. (BANDEIRA, 1966, p. 280/281).

Quando Bandeira fala do sacrifício de Mário de Andrade, ele se refere ao fato de Mário se dedicar tanto em seu projeto de “abrasileirar o Brasil”, que muitas vezes deixou de lado a sua criação artística. Para conseguir colocar seus projetos em prática, Andrade tinha que trabalhar muito, pois precisava financiar suas viagens, compras de peças e de livros, deixando de escrever poesia, por muitas vezes (ANDRADE, BANDEIRA, 2001)

Sempre e em tudo – na poesia, no romance e no conto, na crônica, nas críticas musicais e de artes plásticas a sua voz ressoou como um convite a nos reconhecermos brasileiros e atuarmos brasileiramente (grifo nosso). E em todos aqueles setores do pensamento a sua influência foi enorme e decisiva: não há hoje bom poeta no Brasil que de uma maneira ou de outra não lhe deva alguma coisa, os seus conselhos e críticas foram uma verdadeira bússola para a nova plêiade de nossos músicos, e em matéria de língua literária quem negará que a nova geração se tenha beneficiado das ousadias com que ele corajosamente a aproximou da fala familiar e popular?

Escreveu-me Mário uma vez: “Não tenho a pretensão de ficar. O que eu quero é viver o meu destino. Minhas forças, meu valor, meu destino é ser transitório. Isso não me entristece nem me orgulha. E tanto é assim que cumpro o meu destino, que estraçalhando as minhas coisas certas, sinto-me feliz”.

Deus conserve nessa felicidade de se sentir em paz com o destino, mesmo interpretando-o erradamente como passageiro, porque Mário de Andrade ficará, quer queira quer não queira, inclusive por aquelas bárbaras desconformidades que assinalam os temperamentos geniais de nossa terra – um Castro Alves, um Euclides da Cunha, um Villa-Lobos, um Portinari. (BANDEIRA, 1966, p. 280/281).

Efetivamente, Bandeira aceitou o convite do amigo, e a brasilidade se fez presente em suas obras mais intensamente depois do contato com Mário de Andrade. O convívio com os modernistas, e com Mário especialmente, fez a brasilidade ter mais lugar na obra de Manuel Bandeira. Isso já foi observado no trabalho de Mara Jardim (2007), *Manuel Bandeira: Tão Brasil*. A autora percorre a obra poética de Bandeira buscando traços formadores da identidade nacional, encontrando em *Libertinagem* (1930) um ponto de transformação.

Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (ANDRADE, 1978, p.242)

Manuel Bandeira não poderia estar mais certo, Mário de Andrade realmente ficou. Ficou e muito provavelmente permanecerá. Mas o que queremos destacar também deste texto é a análise de Bandeira em relação à contribuição do movimento modernista para a cultura nacional. O poeta afirma que, ao contrário do que pensa Mário de Andrade, ele acredita que o que o modernismo fez foi dar uma unidade ao espírito nacional que estava difuso. Bandeira equipara o trabalho realizado pelo modernismo com o já feito por Monteiro Lobato e Rui Barbosa, porém, é certo que aqueles conseguiram sacudir os conceitos de forma tão profunda, de modo a mudar a perspectiva sobre a realidade brasileira.

Por mais que em certos momentos tenha havido certa tensão, ou até mesmo certo descontentamento com o modernismo enquanto movimento, a sua importância é inegável. Apesar de divergir de alguns integrantes do movimento, o autor compreende que a brasilidade está presente na época, irremediavelmente ela faz parte da modernidade.

Talvez não tenhamos herdado do modernismo apenas os três princípios apontados por Mário, de pesquisa estética, atualização da inteligência artística e estabilização da consciência criadora nacional; talvez não tenha sido o que ficou para a posteridade. Mas é certo que eles mudaram a forma de pensar a realidade brasileira, e a forma como pensar o Brasil. Claro, não o fizeram sozinhos. Percebemos que ao longo dos anos Bandeira manteve uma constância em relação ao modernismo; uma constância, porém não uma harmonia hegemônica. A tensão manteve-se presente entre o poeta e o movimento gerou muitos frutos.

3.4 DE VARIO ASSUNTO

Neste tópico elencamos algumas crônicas de assuntos variados. Além das duas que seguem, alocamos nesta seção também os textos sobre Villa-Lobos e Cândido Portinari.

Mencionamos algumas vezes durante o trabalho, a amizade que Bandeira cultivou com Gilberto Freyre, a quem também creditou o ensino do prazer de se dizer provinciano. A

relação com o sociólogo acaba por marcar a produção de Bandeira, de forma que é necessário ao menos mencioná-la, mesmo sem maiores aprofundamentos¹⁴. Nesta crônica, Bandeira se dedica a apresentar o livro *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem*, lançado em 1937.

1937 – Segredo da Alma Nordestina – Este livro constitui uma novidade na obra do sociólogo pernambucano. Se o fundo, as ideias, o sentimento geral são os mesmos dos seus livros anteriores, a composição é sensivelmente diferente: mais simples, mais clara, mais despojada. Como se neste livro de contatos com a terra ele tivesse renunciado ao contraponto formidável da *Casa Grande Senzala* e *Sobrados e Mucambos* para deixar cantar livremente a melodia amorável dos canaviais, tão deliciosamente transposta em valores plásticos pelo pintor Cícero Dias. O rigor do sociólogo, a documentação exaustiva não tinham impedido que nos dois livros anteriores repontasse aqui e ali o grande poeta que coexiste no seu autor ao lado do cientista. Em *Nordeste*, porém, o poeta está sempre presente. Um poeta que sem perturbar de modo nenhum o desenvolvimento objetivo e precioso dos temas tratados, lhe comunica uma força lírica e exata ambientação. Esses temas se distribuem em cinco capítulos: a cana e a terra; a cana e a água; a cana e a mata; a cana e os animais; a cana e o homem. Estudo ecológico, em que se estuda o homem em suas relações com a terra, o nativo, as águas, as plantas, os animais da região ou importados da Europa ou da África.

O autor foi excessivamente modesto quando nos diz que o seu ensaio tenta apenas esboçar a fisionomia do Nordeste agrário e o apresenta como um estudo sistemático e quase impressionista. A verdade é que não ficou apenas na fisionomia: antes, em cortes profundos, tanto no substrato do passado como no subconsciente do presente, soube captar e apresentar-nos a alma mesma daquele Nordeste agrário cujo segredo e encanto foi o primeiro a penetrar e possuir integralmente. [...] (BANDEIRA, 1966, p.242)

Este livro não obteve tanta repercussão quanto *Casa Grande e Senzala* ou *Sobrado e Mucambos*, porém, para Bandeira, se configurou na obra de Freyre mais envolta pela poética nordestina. Com um texto longo, que relata capítulo a capítulo, Bandeira demonstra a importância que dá para obra de Gilberto Freyre.

[...] O livro conclui observando que a civilização do açúcar, patológica em tantos sentidos, sobretudo por tornar o homem, o homem do povo um desajustado, um ser terrivelmente isolado, foi contudo mais criadora de valores políticos, estéticos, intelectuais do que outras civilizações – a pastoril, a das minas, a da fronteira, a do café – civilizações mais saudáveis, mais democráticas, mais equilibradas quanto à distribuição da riqueza e dos bens.

Quanto à linguagem, ao estilo, *Nordeste* renova o mesmo sabor sensual, oloroso de *Casa Grande e Senzala*. Há aqui o mesmo jeito tardo e como preguiçoso de fazer ponto e abrir período para elementos de igual categoria sintática, tique peculiar que dá tanta personalidade à prosa tão genuinamente

¹⁴Para saber mais ver: VICENTE, Silvana Moreli. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. USP. 2007.

brasileira e até pernambucana de Gilberto Freyre. Ele escreve, por exemplo: “Organização cheia de contrastes. Inimiga do indígena. Opressora do negro. Opressora do menino e da mulher...” Quase não há página em que não se possa colher um exemplo desses. [...] (BANDEIRA, 1966, p. 242-244)

Não encontramos nesta crônica um Bandeira crítico, mas sim um doce admirador do amigo e sociólogo. Nos textos que percorremos durante a pesquisa, quando se tratava de Gilberto Freyre, encontramos, invariavelmente, textos elogiosos acerca da sua sensibilidade nordestina, e de sua visão sobre a formação social brasileira. Acreditamos que o pensamento de Freyre reverbera largamente na produção de Bandeira – prosa ou poesia – sendo o *provincianismo* a característica mais evidente desta influência. Diferentemente de Mário de Andrade, a quem Bandeira remete uma influência, não só, mas em grande parte artística, Freyre marca nosso cronista a partir de sua visão sociológica do Brasil. Para usar o conceito de Chartier, a *representação* que Freyre faz da *brasilidade* é apropriada e reproduzida por Bandeira, interferindo, portanto em sua formação intelectual e consequentemente em seus textos.

Já comentamos no decorrer do texto que a brasilidade de Bandeira não foi patriótica. Isto, porém, não significa dizer que Bandeira não considerava importantes certas manifestações de patriotismo, como por exemplo, a comemoração da Independência do Brasil, no dia 7 de setembro. Bandeira, enquanto homem de seu tempo respeitava o dito “recesso da pátria”, em decorrência disto surge esta crônica, na qual o poeta tenta elucidar os fatos relativos a uma composição sua e de Villa-Lobos.

1958 – Caluniai... - *Calomniez, calomniez; il en restera toujours quelque chose...* Caluniai, caluniai: por mais que desminta a calúnia com a prova dos fatos, sempre alguma coisa persistirá...

Tenho sentido na minha carne a profunda verdade dessas palavras no caso de uma das letras que escrevi para as “Canções de Cordialidade” do nosso grande Villa-Lobos. Villa, um belo dia, para reagir, como bom brasileiro, contra a popularidade que vinha ganhando entre nós a toada alvar do “*Happy Birthday To You*”, lembrou-se de compor uma canção para substituí-la, a que chamou “Feliz Aniversário”. Logo a sua ideia se ampliou a outras canções de caráter convivial e foi assim que escreveu as toadas “Boas Festas”, “Feliz Natal”, “Feliz Ano Novo” e “Boas Vindas”. Deu-me a honra de me pedir letra para essas melodias, o que fiz com grande prazer de colaborar nessa modesta tarefa patriótica. A letra que me saiu melhor foi a de “Boas Vindas”, porque nela procurei aproveitar a linguagem coloquial que usamos quando somos visitados por algum amigo: “Seja bem-vindo! A casa é sua! Não faça cerimônia, vá pedindo, vá mandando, etc.” Foi isso em 1945 e as “Canções de Cordialidade” foram publicadas em 1946, datas que figuram na edição então impressa, por sinal que com capa desenhada por R. Burle Marx.

Alguns anos depois em 1951, por ocasião das festas da Independência, realizou Villa-Lobos uma audição pública e oficial do canto orfeônico, a que compareceu a missão naval norte-americana que veio representar o seu país nas solenidades de 7 de setembro. E Villa, como fazia sempre em tais momentos para divulgar as suas canções, executou com o seu orfeão a malfadada “Boas Vindas”. Eu não estava presente, não fui ouvido nem cheirado, nem sabia que ia haver tal espetáculo. Se tivesse tido conhecimento da intenção de Villa-Lobos, tê-lo-ia advertido da inconveniência de se repetirem aquelas minhas palavras a soldados norte-americanos. Aliás, é preciso desconhecer de todo a imensa alma brasileira do Villa para admitir que nosso maestro fosse capaz da baixeza de oferecer o recesso da pátria como casa da mãe Joana. Villa, todo absorvido que está sempre na sua música, não refletiu que aquilo poderia servir de pretexto à mais celerada exploração da parte de nossos desafetos. De fato ela não tardou. Naquele tempo ainda não se criara o neologismo “entreguismo”. Por isso não fomos chamado “entreguistas”: fomos chamados mais palpavelmente, de “lacaio de Wall Street” e outros chavões de papaguear comunista. (BANDEIRA, 1966, p.10)

Bandeira, com sua usual ironia, afirma não ter sido consultado sobre a execução de tal canção em um evento com tal finalidade – comemorar a independência da pátria – e para aquele público – os soldados americanos. O incômodo de Bandeira ao ser assinalado como sujeito antipatriótico, e seu empenho em desmentir tais calúnias, são sinais de que o poeta considerava importantes alguns destes elementos de respeito à pátria.

Tratei de desmentir a intriga e o fiz mais de uma vez. Contei como os fatos se passaram no meu *Itinerário de Pasárgada*. E como ultimamente, no Recife, a coisa viesse de novo à baila, a propósito do busto enguiçado, tornei a falar no caso, explicando-o tintim por tintim. Mas todas as minhas defesas resultam inúteis ante a “má fé cínica” dos meus inefáveis bustófobos. E vejo agora, numa reportagem de José Freire de Freitas para o *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, que o Sr. Clóvis de Melo, Secretário da A.B.D.E., seção de Pernambuco, comentou a história opinando que minha poesia “resistirá ao tempo, apesar das manifestações lamentavelmente antipatrióticas de que se reveste, como no caso do “Hino aos Americanos”: “Vá entrando, vá mandando” – uma espécie de convite à Esso Standard para que se aposse do nosso petróleo”.

Assim, meu caro Villa, a nossa amorável cançãozinha, feita para os irmãozinhos brasileiros, como diria o saudoso Ovalle, nascida de uma iniciativa tua para reagir contra o espírito de imitação das coisas norte-americanas, anda crismada de “Hino aos Americanos”!

Também esta é a única vez que respondo a essa gente. Caluniai, caluniai à vontade... Meu santo é muito forte. (BANDEIRA, 1966, p.10-11).

Bandeira, porém, não se intimida, e ao final descredita seus caluniadores. Com expressão bastante brasileira, encerra o assunto como quem tem certeza de que, apesar de seus esforços em valorizar o que é nacional, nem sempre conseguirá ser compreendido por todos.

3.4.1 O NUMEROSO PORTINARI

Em seu trabalho de cronista, Bandeira deu seu pitaco em vários tipos de arte. Em *Andorinha, andorinha*, quem recebeu destaque, quando o assunto era artes plásticas foi Cândido Portinari. Bandeira creditava a este descendente de escravos uma brasilidade e modernidade ainda não vistas na pintura brasileira. Há no livro uma sessão, com oito crônicas dedicadas ao pintor, desde o primeiro contato que Bandeira teve com ele, em 1928, até a sua morte em 1962. O cronista fala de Portinari e a “visão de sua terra em toda a sua dolorosa complexidade e beleza” (p.53). A *representação da brasilidade* na obra de Portinari se configura, para Bandeira,

Bandeira, na primeira crônica, fala de seu primeiro contato com a arte de Portinari, destacando sua “técnica modernizante”. Nas crônicas que seguem, alguns elementos estão presentes muitas vezes, como por exemplo, o fato de Portinari ser do interior¹⁵, e como isto confere um diferente tipo de brasilidade à sua arte, diferente da que seria produzida em outras regiões do país.

1933 Florentino quase caipira – “Eu sempre tive para mim que o caipira no seu jeito e no seu espírito, pode dar em artes as obras mais características do Brasil” (p.46)

“Foi, me parece, esse espírito de Brodóvski que situou Portinari na posição singular que ele ocupa hoje na pintura brasileira. O brilho dos modernos, que a agressividade dos paulistas, a boca mole do Norte e a levandade caçoísta dos cariocas exagerou, com prejuízo das qualidades de fundo, se viu de repente em Portinari corrigido por esse instinto de cautela tão forte em nossos caipiras”. (p.47)

“Como o homem de Brodóvski tinha o olho exato e a mão precisa, o amor do trabalho e a paixão exclusiva da pintura, – eis que o movimento moderno produziu nele o pintor mais completo do Brasil de hoje, o mais bem equipado e com apoio mais sólido na tradição e na técnica. (BANDEIRA, 1966, p.47)

O perfil interiorano de Portinari foi deveras importante para a avaliação de Bandeira sobre sua arte. Para o escritor, a força do povo estava infiltrada na arte do pintor, e isto era bastante admirado pelo poeta. A força do povo e a cultura popular foram elementos de *brasilidade* identificados por Bandeira, conseqüentemente construtores de sua própria concepção de identidade nacional.

1942 – A força do povo – A coisa mais forte do Brasil é seu povo. Povo de morro na cidade, povo de toda a parte do sertão. A força de Euclides nasceu do seu encontro com os jagunços. Se ele tivesse a disciplina e gosto de Machado de Assis, teria dado em literatura o que Portinari deu na pintura. Portinari não é só o maior pintor brasileiro de todos os tempos: é o exemplo

¹⁵ O pintor era natural de Brodovski, interior paulista.

único em todas as nossas artes da força do povo dominada pela disciplina do artista completo, pela ciência e pelo instinto infalível do belo. Diante destes choros, destes cavalos-marinhos, que falam ao mais profundo de minh'alma de brasileiro, me sinto em estado de absoluta inibição crítica. Tudo o que posso fazer é admirar. E para quem vier me falar dos dedos e dos narizes das figuras de Portinari, entoarei docemente: "Oh, sejamos pornográficos", etc.(BANDEIRA, 1966, p.49)

Bandeira se reconhece de tal forma na arte de Portinari, que se sente incapaz de fazer qualquer avaliação crítica. Ao fazer esta afirmação, ressaltando os elementos populares da obra do pintor, Bandeira reforça nossa constatação de que a sua *brasilidade* está diretamente ligada ao popular, se aproximando assim também das postulações que os modernistas forjaram. Na ocasião do falecimento do artista, Bandeira novamente exalta a sua sensibilidade para captar a *beleza brasileira*.

1962 – Câmara Ardente - Se eu pudesse juntar numa retrospectiva toda a obra do pintor Cândido Portinari, teríamos uma imagem global e fascinante do Brasil: do Brasil na beleza de sua paisagem, na formosura de suas mulheres, na inteligência de seus artistas, na força e no saber dos seus homens do povo, e aí de nós, também na miséria de suas populações do interior, subnutridas e miseráveis. (BANDEIRA, 1966, p.54)

Deste trecho podemos destacar a leitura sociológica que Bandeira faz da obra do pintor de Brodovski, apontando a miséria do povo do interior como elemento relevante nas pinturas dele. A atenção de Bandeira a estes traços foi o que se destacou em suas crônicas sobre Portinari, tornando-se relevantes para nossa pesquisa pela sua relação com a *brasilidade*. Ao valorizar estes pontos na obra do artista, Bandeira nos revela o que ele mesmo entende por *ser brasileiro*.

3.4.2 OUVINTE DE MÚSICA

Quando se tratava de brasilidade na música, o seu maior representante, para Manuel Bandeira, era Villa-Lobos. Além de ter algum de seus poemas musicados pelo maestro, Bandeira tinha grande admiração pela arte deste grande músico brasileiro.

1925 Villa-Lobos: um concerto em duas críticas - O Rio de Janeiro ainda não conhece as obras mais importante do Sr. Villa-Lobos, obras de cuja excelência sabemos pela crítica, de Paris e Buenos Aires, onde elas foram executadas com grande brilho. Faltam-nos elementos para tal. Falta sobretudo o respeito e o afeto a um músico que sem favor pudemos colocar entre os seis ou sete nomes mais fortes da atualidade musical, porque a sua música não se limita a ser bonita e bem feita, não revela apenas talento e aplicação, habilidade de pequeninos achados e sutilezas harmônicas. Ela é, como a música de um Stravinski, de um Malipiero, de um Hindemith, de um Honnegger, a expressão de uma surpreendente vitalidade espiritual, música

de primeira mão, que dá trancos na gente mas vai arrastando, interessando, excitando porque é vida.

Para dar-nos alguma coisa do sua atividade nos últimos tempos o Sr. Villa-Lobos organizou um concerto para pequenos conjuntos e foi assim que tivemos o prazer de ouvir em setembro no Instituto Nacional de Música uma série de peças novas, com exceção das “Danças Africanas”, já conhecidas. A mais forte delas nos pareceu ser o “Septimino” (Choro nº7), onde a par daquela prodigiosa riqueza de ritmos e de efeitos de timbres formam a ambiência natural da música de Villa-Lobos e que só a má fé muito velhaca lhe pode contestar. Se encontram também deliciosos motivos melódicos, tão frescos, tão isentos de rebusca como de vulgaridade, comovendo a um tempo pelo que há neles de brasileiro e de universal. O “Septimino” é uma obra forte e leve, forte pela rica matéria musical e leve pelo equilíbrio dos elementos de melodia, ritmo, harmonia e timbres, pelas suas proporções formosíssimas. Isso era bem sensível, apesar de alguns senões da execução que carecia de mais ensaios. (BANDEIRA, 1966, p.89)

Villa-Lobos é reconhecido, não só por Bandeira, pela brasilidade que imprimiu em suas músicas. Esteve presente também durante a Semana De Arte Moderna, de 1922, sendo considerado um símbolo da música modernista. Mais uma vez vemos Bandeira exaltando os elementos populares como expoentes da cultura e artes brasileiras.

1926 – Villa regendo – O grande concerto de coros e orquestra realizado em 15 de novembro por iniciativa do maestro Villa-Lobos, foi um dos mais belos espetáculos de arte brasileira que já se ofereceu ao nosso público. Mau grado todas as deficiências de realização, são manifestações dessa ordem que verdadeiramente contam na vida artística de um povo, porque representam, mais que uma empreitada de lucro ou simples diversão, um admirável esforço criador, organizador, disciplinador. A música nacional há muito tempo que vem repontando, balbuciando na obra dos nossos compositores. Agora tem-se a impressão que começou a falar. Pelo menos este concerto do maestro Villa-Lobos já nos deu uma sensação acabada e gostosa de coisa bem nossa. [...]

[...] Havia no programa três números fracos e sem interesse brasileiro: as “Uíaras” de Nepomuceno, a “Ave-Maria” do Sr. Agostinho Gouveia e “Meu País”, hino patriótico e castrológico do próprio Villa. (BANDEIRA, 1966, p. 92)

Seria necessária outra pesquisa voltada apenas para isso se quiséssemos nos dedicar à relação de Bandeira com a música brasileira, contudo a atenção que o cronista dispendeu à obra de Villa-Lobos não poderia deixar de figurar em nosso trabalho. Destacando a capacidade do maestro em agregar à música clássica elementos da cultura popular brasileira, Bandeira reforça a sua própria noção de *brasilidade*.

Além de Villa-Lobos, Bandeira admirava outras figuras que se dedicavam a esta arte. Uma delas era Elsie Houston¹⁶. A soprano começou a se interessar por canções folclóricas em

¹⁶ Cantora brasileira, nascida em 1902.

1922, ao conhecer Luciano Gallet¹⁷. Assim como Mário de Andrade, fez viagem pelo Nordeste brasileiro, coletando material das manifestações populares que encontrou. (CARTAS, 2001). Percebemos abaixo, que para nosso cronista eram essas manifestações populares que se caracterizavam enquanto símbolo do nacional.

1926 - Elsie Houston e “serestas” – [...] Ambas fizeram valer todas as intenções daquela música, da qual disse o autor no programa do concerto coral do Lírico que é uma nova forma de composição para canto que relembra elevadamente todos os gêneros das nossas tradicionais serenatas, toadas dos nossos esmoladores, músicos-ambulantes, e várias cantigas e pregões de carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. Percebe-se tudo isso, de fato – menos que seja uma nova forma de composição. Protesto também contra o advérbio *elevadamente*, que inculca *baixeza* das nossas tradicionais serenatas, toadas, pregões, etc, etc. o aboio de nossos vaqueiros, temas índios, como o “Teiru”, e de macumba negra, como o “Xangô”, são da mais sublime elevação. Estão mais perto de Deus que toda a ciência de um compositor culto, mesmo genial como Villa-Lobos. (BANDEIRA, 1966, p.102)

Defendendo a cultura popular, Bandeira afirma que nossos vaqueiros, índios e etc, produziam música sublime, e superavam a erudição de qualquer compositor, mesmo de Villa-Lobos, que bebia largamente nesta fonte. Com base nessas afirmações é que fomos construindo e solidificando nosso argumento acerca da *brasilidade* de nosso cronista. Ao reforçar esses elementos Bandeira se posiciona enquanto intelectual, exprimindo o que para ele era válido enquanto manifestação artística brasileira.

Outra figura citada por Bandeira, em se tratando de música, foi Germana Bittencourt¹⁸. Foi figura bastante presente na vida de Bandeira, fato fica evidente que se confirma através da correspondência trocada com Mário de Andrade, ou mesmo através de suas crônicas. Cantora brasileira, porém indisciplinada, o que segundo Bandeira, a impediu de realizar-se artisticamente em todo seu esplendor (ANDRADE, BANDEIRA, 2001).

1926 – Ouvindo Germana – [...] No seu recital do dia 22, no Cassino do Passeio Público, tivemos o prazer de ouvir música brasileira, popular e culta. Alguns números de música popular receberam harmonização de Luciano Gallet e Jayme Ovalle. “Xangô” – o tema negro de macumba, e as canções parecis “Teiru” e “Nozanina-orekuá” é que não foram bem apresentadas. A não serem cantadas com acompanhamento dos próprios instrumentos bárbaros, antes nenhum acompanhamento. Nem índio nem Santo de uma macumba acreditam em piano...Aqueles acordes de extrema discríção se tornaram extremamente indiscretos. Não eram harmonização nem deixavam de se não ser.

[...]

As duas composições originais de Jayme Ovalle, “Caboclinho” e “Zé Raimundo”. “Caboclinho” foi um pouco sacrificada, principalmente na parte

¹⁷ Maestro e compositor brasileiro, nascido em 1893.

¹⁸ Cantora brasileira, muito próxima a Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

de piano. O ritmo não foi apanhado em sua sutileza tão pessoal, e é justamente o ritmo, tão original, o elemento mais interessante da música, aliás, de linha melódica muito pura e dolorosa. Quanto ao “Zé Raimundo” é uma delícia pela simplicidade e leveza com que o piano sustenta a voz. Ambas são melodias que se tornarão favoritas dos nossos cantores, *pois não só são de fatura bem moderna, como satisfazem aquele sede de ternura brasileira, muito sensível agora.*(grifo nosso) (BANDEIRA, 1966, p. 102-103)

As palavras finais de Bandeira nesta crônica nos confirmam como a questão nacional era importante, não só para o autor, mas também para esta nova estética que surgia. A valorização do nacional, sem ser patriótica e afetada, nos revela uma brasilidade construída a partir dos elementos populares. Assim como os modernistas, Bandeira se apropria destes elementos, e desenvolve assim sua própria noção de *brasilidade*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de nossa trajetória percebemos que este trabalho dá conta de uma pequeníssima parte das possibilidades que o material que tivemos contato apresenta. À medida que escolhíamos um caminho, ele se dividia em outros tantos, e descobrimos que o trabalho de pesquisa trata-se muito mais sobre deixar de lado várias perspectivas, e se debruçar somente sobre algumas poucas.

Ainda assim, acreditamos que obtivemos êxito em nossa empreitada: apresentar para a historiografia um pouco da obra do Bandeira cronista, e pensar sobre a brasilidade que emerge dela. Por certo há ainda muito chão a ser percorrido até colocarmos Bandeira como um autor a ser considerado pelos historiadores. Nós demos os primeiros passos nesta direção.

Ao longo do trabalho percebemos que a crônica – mais do que o poema – nos dá a dimensão da importância de Manuel Bandeira na cultura brasileira. A leitura das crônicas, somada aos conceitos lidos e apontados no decorrer do trabalho, nos permitiram construir um meio de inserir Bandeira dentro do radar historiográfico.

Ao tomarmos conhecimento das crônicas de Manuel Bandeira, a sua abordagem da *brasilidade* se destacou logo de início, e fez com que buscássemos construir nosso argumento a partir dela. Para isso buscamos na historiografia conceitos que pudessem dar sustentação à nossa hipótese, sendo a *representação*, apresentada por Roger Chartier, um conceito base em nossa pesquisa. Também percebemos, ao longo da leitura das crônicas, que seria fundamental investigarmos as relações que Bandeira estabeleceu com outros intelectuais contemporâneos a ele, e que ele bem evidenciou em seus textos. Para delinear esta rede a qual o poeta estava inserido, o conceito de *campo*, posto por Pierre Bourdieu, foi essencial. Ele permitiu que compreendêssemos de forma mais ampla como este conjunto de intelectuais exerceu diversas influências em Bandeira e sua produção. Isto inclui a relação do poeta com os modernistas, a quem demos mais atenção neste trabalho.

Citamos na introdução uma frase de Michel de Certeau que gostaríamos de recuperar agora, que afirma que o historiador, “longe de aceitar os ‘dados’, ele os constitui”. Este foi nosso trabalho durante a pesquisa: pensar historicamente a produção de crônicas de Manuel Bandeira, constituindo assim sua concepção de *brasilidade*, a partir destes textos.

Ao escolhermos *Andorinha*, *andorinha* como fonte principal de nosso trabalho, sabemos que deixamos de lado uma vários outros textos que nos ajudariam a corroborar

nossos argumentos, porém, ao nos debruçarmos sobre este material nos convencemos que ele representava de forma consistente a produção de Bandeira, além de ser organizado por Carlos Drummond de Andrade, poeta e amigo.

Bandeira, em sua longa vida, caminhou entre a tradição e modernidade, e esta dualidade marcou a sua produção. Como apontado por Antonio Candido no início do trabalho, pertenceu ao raro gênero dos conservadores revolucionários, característica atraiu nossos olhares logo no primeiro contato com suas crônicas, e aos poucos fomos percebendo como ele estava envolvido em diversas questões dentro da cultura brasileira.

Aprofundando nossa leitura pudemos identificar como a identidade nacional foi tema recorrente nos textos de Bandeira, seja presente nos debates acerca língua, das artes, ou sobre Modernismo. Fundamental também foi pensar o poeta dentro de um contexto amplo, de um grupo de intelectuais que repensou sua posição em relação à cultura brasileira e sua formação.

Investigar um pouco mais a fundo este autor nos faz pensar que a sua brasilidade retrata, em grande parte, o Brasil negro, o Brasil caboclo. Bandeira, junto aos modernistas, nos revela um passado por vezes mais moderno que o presente, mas ainda há muito a se descobrir sobre ele.

FONTES

Crônicas

BANDEIRA, Manuel. *A coisa é séria*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1958] 1966.

_____. *A força do povo*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1924] 1966.

_____. *Apresentação do cronista*. BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1946] 1966.

_____. *Caluniai*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1958] 1966.

_____. *Câmara ardente*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1962] 1966.

_____. *Chiru: visão no campo*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1937] 1966.

_____. *Elsie Houston e “serestas”*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1926] 1966.

_____. *Florentino quase caipira*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1942] 1966.

_____. *Gramatiquice e gramática*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1926] 1966.

_____. *Língua brasileira*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1937] 1966.

_____. *Mestre Silva Ramos*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1953] 1966.

_____. *Meu amigo Mário de Andrade*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1943] 1966.

_____. *Mignone bem brasileiro*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1955] 1966.

_____. *Nascentes do modernismo*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1959] 1966.

_____. *O Salão Moderno*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1958] 1966.

_____. *Ouvindo germana*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1926] 1966.

_____. *Poesia Pau-Brasil*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1924] 1966.

_____. *Reservista poeta*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1926] 1966.

_____. *Segredo da alma nordestina*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1937] 1966.

_____. *Sobre a nossa vida!* In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1930] 1966.

_____. *Sou provinciano*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1933] 1966.

_____. *Um livro e duas cartas*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1926] 1966.

_____. *Villa-Lobos: um concerto em duas críticas*. In: BANDEIRA, Manuel. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, [1925] 1966.

Demais fontes

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel; MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência : Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, SP: EDUSP, IEB, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: Seleta de prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1954] 1997.

REFERÊNCIAS

ALCIDES, Sérgio. *Bandeira: Itinerário da altivez*. In: Blog do IMS, 2013. Disponível em <http://www.blogdoims.com.br/ims/bandeira-itinerario-da-altivez-por-sergio-alcides>.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Poeta se diverte*. In: _____. *Passeios na Ilha*. Rio de Janeiro: Simões, 1975.

ANDRADE, Mário. *Manuel Bandeira*. In: Manuel Bandeira: verso e reverso / org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

ARINOS, Afonso. In: HOMENAGEM a Manuel Bandeira. [Rio de Janeiro, RJ]: Serviços Gráficos do Senado Federal, 1986.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BANDEIRA, Manuel. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Org. Mara Ferreira Jardim. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Mário de Andrade e a questão da língua*. In: BANDEIRA, Manuel. De Poetas e de poesia. Departamento de imprensa Nacional

_____. *Noções de história das literaturas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

_____. *Epistolário*. In: BANDEIRA, Manuel. Poesia e prosa, vol. 2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BERMAN, Marshal. *Modernidade – ontem, hoje e amanhã*. In: Tudo o que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. Coord. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A gênese dos conceitos de habitus e de campo*. In: O poder simbólico. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

_____. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes ; AMADO, Janaína (Org.). Usos & abusos da história oral. 8. ed. -. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006.

_____. *Le fonctionnement du champ intellectuel*. In: Regards Sociologiques, n°17/18, 1999, pp. 5-27.

_____. *Pierre Bourdieu e o mundo social*. Video-aulas. Sesc São Paulo. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H5ajdQBdafE>. Acesso em: 9 out. 2014.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Contradições latino-americanas. Modernismo sem modernização?* In: Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas- Rio de Janeiro; Ed. da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa; 1992.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In: _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

COUTO, Ribeiro. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FALLEIROS, Marcos Falchero. *O brasileirismo em Manuel Bandeira*. In: Pro-posições. Vol. 9. N. 1. Março de 1998.

FERREIRA, Antonio Celso. *História e literatura: fronteiras móveis e desafios disciplinares*. In: Pós-História. Assis: FCL/UNESP, 1996. p.23-44.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Identidade Nacional e Identidade Cultural*. In: _____. *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF, 2010.

FRANCO, Affonso Arinos de Melo. *Manuel Bandeira ou o homem contra a poesia*. In: Homenagem a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Manuel Bandeira, recifense*. In: Manuel Bandeira / org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

GALLE, Helmut. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GRUNER, Clóvis. *Introdução*. In: *Nas tramas da ficção. História, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Posfácio*. In: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil: Manuel Bandeira. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães*. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Manuel Bandeira*. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOMENAGEM a Manuel Bandeira. [Rio de Janeiro, RJ]: Serviços Gráficos do Senado Federal, 1986. 238 p.

JARDIM, Mara Ferreira. *Manuel Bandeira e a poesia modernista*. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 37-42, abr./jun. 2011.

_____. *Manuel Bandeira: Tão Brasil.* Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/11149>

JOBIM, José Luís. *História e Literatura*. In: Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MANHEIM, Karl. *O problema sociológico das gerações*. In: Karl Mannheim: sociologia. Org. Marialice Mencarini Foracchi. São Paulo, Ática, 1982.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Modernismo revisitado*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988. p. 222-238.

MOSER, Gerald. *A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira*. In: Revista Iberoamericana, n. 40, p. 323-336, 1995.

NICODEMO, Thiago Lima. *Gosto de Sedição: Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e a autoria das cartas chilenas*. In: Revista de História, núm. 151, dezembro, 2004, pp. 29-51, Universidade de São Paulo.

OLIVER, Elide Valarini. *Mário, the Brazilian and Manuel, the Lusitanian: Notes on the Brazilian Language in the Correspondence between Mário de Andrade and Manuel Bandeira*. In: Portuguese Studies. 2007, Vol. 23 Issue 2, p.167-190. 24p.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade*. Rev. bras. Hist. [online]. 2001, vol.21, n.42, pp. 435-455.

PONTIERO, Giovanni. *A expressão da ironia em Libertinagem, de Manuel Bandeira*. In: BANDEIRA, Manuel; BRAYNER, Sônia. Manuel Bandeira. Brasília, DF: Rio de Janeiro, RJ: INL, Civilização Brasileira, 1980.

PROST, Antoine. *Como a história faz o historiador*. In: Anos 90. Porto Alegre, n. 14, dezembro de 2000.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Fátima. *Itinerário de Pasárgada, de Manuel Bandeira: O escritor-leitor em sua oficina poética*. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC : Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *A permanência do discurso da tradição no modernismo*. In: Nas malhas da letra. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Imaginar é difícil (porém necessário)*. In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.

_____. *Introdução*. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil 3: República: da belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Kalina Vanderlei. *Historiografia*. In: *Dicionário de conceitos históricos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura Brasileira*. 2. ed. [S.l.]: Lacerda Editores, 2004.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A literatura como espelho da nação*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p.239-263.

_____. *O modernismo e a questão nacional*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de A. Neves. *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ZANOTTO, Gisele. *História dos intelectuais e história intelectual: contribuições da historiografia francesa*. In: *Biblos*, Rio Grande, 22 (1): 31-45, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *História da literatura e identidade nacional*. In: JOBIM, José Luís. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.