

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

MANUEL BANDEIRA: “TÃO BRASIL!”

MARA FERREIRA JARDIM

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Tese de Doutorado em LITERATURA BRASILEIRA, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2007**

Para Thaís e Flávio,
amores incondicionais

AGRADECIMENTOS

A Ana Maria Lisboa de Mello, orientadora e amiga, que, mesmo nos momentos mais difíceis, não desistiu de mim.

A Vânia Pinheiro Chaves, que me acolheu em Portugal como uma boa fada-madrinha e lá me abriu os caminhos da Universidade e da pesquisa.

A Vera Medeiros, que me socorreu com livros, leituras, correções e presença amiga nos momentos de aflição.

Ao meu irmão, Jair, por leituras, sugestões e pela profunda amizade que vai além dos laços de família.

A Luiza Vilma, amiga de sempre, que compartilhou comigo os bons e maus momentos dessa trajetória.

Aos amigos de Portugal, muito especialmente a Maria Manuel Marques Rodrigues, João Carlos Silva e Armando Machado, por me ensinarem a ver e a amar a sua terra, que é também a terra de meus avós.

A Vera Teixeira de Aguiar e Márcia Ivana de Lima e Silva, pela leitura atenta e crítica, contribuição importante no exame de qualificação.

A Livia Chicon Monte, que, em nossas idas e vindas, teve a paciência de me escutar.

A Eliana Pritsch e Rejane Flor Machado, pelos livros e sugestões.

A Maria Joaquina Medeiros Sene e equipe da biblioteca da FAPA, incansáveis na busca dos livros e das referências.

A Maria Luci de Mesquita Prestes, que revisou este trabalho com minuciosa atenção.

A Kathia Maciel Cardoso, por resolver, com competência e disponibilidade, meus problemas com o word.

A CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou a pesquisa em Portugal.

A José Canísio Scher, secretário do Programa de Pós-Graduação, pela atenção e competência com que sempre me atendeu.

A FAPA, sem cujo apoio a ida a Portugal não teria acontecido.

Aos colegas e funcionários da FAPA, pela amizade e estímulo.

A meus alunos, que me fazem acreditar que vale a pena ser professor.

A todos que, embora não citados nominalmente, direta ou indiretamente me apoiaram nesses últimos anos.

A Penélope e Antônio Augusto, por compartilharem de nossas vidas.

A meus pais, Osmar e Dalva, in memoriam, por me introduzirem no mundo da literatura.

Sê bem-vinda, ó vida! Vou procurar pela milionésima vez a realidade da experiência e afeiçoar na forja da minha alma a consciência incriada da minha raça.

James Joyce

RESUMO

Esta tese investiga a presença do humor e a melancolia na obra poética de Manuel Bandeira (1886-1968), especialmente no livro *Libertinagem* (1930), como traços formadores de uma identidade nacional. O trabalho tem como ponto de partida as discussões sobre a identidade nacional e a presença do tema na literatura brasileira, dos seus primórdios até a eclosão, no início do século XX, do projeto modernista de construir a difícil definição do que é ser brasileiro. Entre os diversos autores consultados para fundamentação dos estudos sobre identidade nacional, destaca-se Gilberto Freyre, cuja obra *Casa Grande & Senzala* permite estabelecer relações com a visão de Brasil que emerge da poesia de Manuel Bandeira. Sergio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Roberto DaMatta e Paulo Prado são importantes no desenvolvimento da questão. Examina-se também como a questão da identidade nacional está representada na literatura brasileira, da Carta de Pero Vaz de Caminha até o movimento modernista. Para analisar os temas do riso e da melancolia em obras literárias produzidas no Brasil, toma-se como fundamento as teorias desenvolvidas por Aristóteles, Bergson, Propp, Schlegel, Freud, Muecke, Prada e Bakhtin, entre outros. Por fim, é realizada uma análise detalhada de poemas selecionados, destacando a existência de uma “ironia melancólica” que caracteriza a obra de Bandeira e, ao mesmo tempo, confere-lhe um toque de brasilidade, buscado pelos poetas do Modernismo e inequivocamente presente na obra *Libertinagem* e em outras compostas antes e depois dela.

ABSTRACT

This thesis examines the presence of humour and melancholy as markers of the formation of a national identity in the poetical works of Manuel Bandeira (1886-1968), with special focus on his *Libertinagem* (1930). The starting point for this study is the discussion around national identity and its presence as a theme in Brazilian literature, from its very beginnings until the Modernist movement in the first quarter of the 20th century, with its difficult project of constructing a definition of what it means to be Brazilian. Among the authors consulted to form the basis of the discussion of national identity are Gilberto Freyre, whose *Casa Grande & Senzala* offers fundamental insights into the vision of Brazil that emerges in the poetry of Manuel Bandeira. Sergio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Roberto DaMatta and Paulo Prado are also important in the development of this aspect of the discussion. The study also examines the manner in which the question of national identity is represented in literature written in and about Brazil, from the *Carta ao Rei Dom Manuel* of Pero Vaz de Caminha until the Modernist movement. The analysis of the themes of laughter and melancholy in works of literature produced in Brazil is based on the theories developed by Aristotle, Bergson, Propp, Schlegel, Freud, Muecke, Prada and Bakhtin, among others. Finally, a detailed analysis is undertaken of the selected poems, highlighting the presence of a “melancholic irony” that characterises the work of Bandeira and, at the same time, provides it with a touch of the Brazilian-ness so sought by the Modernist poets and unquestionably present in *Libertinagem*, as well as other works composed before and after it.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL	18
2.1 Como a literatura tem visto a questão da identidade nacional	23
2.2 Gonçalves Dias, Alencar e o projeto indianista	27
2.3 O fim do século	31
2.4 Século XX: o projeto modernista e a questão da identidade nacional.....	34
3 ENTRE A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA	41
3.1 A pena da galhofa.....	42
3.2 A tinta da melancolia	70
4 MANUEL BANDEIRA: TÃO BRASIL!	88
4.1 Abertura: Brasil, salão de sangues misturados	90
4.2 A trilogia das cidades: “Mangue”, “Belém do Pará” e “Evocação do Recife”	94
4.3 O país e o povo.....	105
4.4 Lendas e crendices do Brasil	112
4.5 Instantâneos do cotidiano: “Pensão familiar”, “O cacto”, “Comentário musical”	116
4.6 “Pasárgada”, uma utopia brasileira	126
4.6.1 <i>Lá sou amigo do rei, variante do brasileiríssimo “sabe com quem está falando?”</i>	132
4.7 Definição em um verso.....	134
4.8 Visões do Brasil antes de <i>Libertinagem</i>	136
4.9 Visões do Brasil depois de <i>Libertinagem</i>	140
4.10 Bandeira e o folclore infantil: uma vez mais, “Tão Brasil!”	147
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	165

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Libertinagem, livro de Manuel Bandeira, surgido em 1930 e contendo poemas escritos no período considerado “heróico” do Modernismo (1924 a 1930), é reconhecido pela fortuna crítica do autor e por ele próprio como sua obra mais modernista. São trinta e oito poemas, entre os quais se encontram alguns dos mais conhecidos e celebrados textos do poeta, como “Evocação do Recife”, “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Poética”.

Além de *Libertinagem*, Bandeira publica, ao longo de sua vida, mais nove livros de poemas; escreve crônicas para jornais; produz textos de crítica literária, musical, cinematográfica e livros de história da literatura; elabora um “testamento” poético, *Itinerário de Pasárgada*; e cria até mesmo um *Guia de Ouro Preto*.

Os críticos que se dedicam à análise da obra deste que é considerado um dos maiores poetas da literatura brasileira, como Arrigucci Jr., Yudith Rosenbaum, Stefan Baciu, Giovani Pontiero, Adolfo Casais Monteiro, Emanuel de Moraes, Telê Porto Ancona Lopez, Ribeiro Couto e tantos outros, costumam destacar a presença de três temas que marcam a sua lírica: a infância, o amor e a morte. Sem dúvida, Bandeira, recifense nascido em 1886, viu-se desde cedo confrontado pela sombra sempre próxima daquela que ele denomina a “indesejada das gentes”; primeiro uma ameaça, representada pela tuberculose que o acomete na juventude e que vai roubar uma parte importante de sua vida; depois uma realidade cruel, levando, em seqüência, a mãe, a irmã, o pai e, por fim, o irmão. Entre 1916 e 1922, o poeta perde sua família e vê-se sozinho, doente e com poucos recursos para sobreviver. É natural que, diante dessa conjuntura, ele tenha desenvolvido um profundo sentimento de saudade de sua infância, dos dias felizes, parte vividos em Recife, na casa do avô, parte já no Rio de Janeiro. É natural também que o convívio com a morte e com a doença tornem esses dois temas recorrentes em sua obra lírica e que, privado do amor na juventude, tenha sublimado o sentimento, transformando-o em versos, alguns do mais puro amor platônico, outros cheios de lascívia e erotismo. Com isso, fica relegada a um lugar menor uma questão que deve ter preocupado o poeta, pois que dela se ocupa em grande parte de sua obra: a descoberta do país, de suas diversidades e, inclusive, do papel que desempenha nele a cultura africana, praticamente ignorada pela geração romântica do século XIX.

Antes de os modernistas viajarem pelo Brasil, buscando, principalmente no Norte e Nordeste, uma renovação das artes que se deveria basear em valores nacionais, já Manuel Bandeira empreende sua trajetória pelas mais diversas paisagens brasileiras, em busca de clima propício para a cura de seus pulmões desenganados. É provavelmente a sua “descoberta do Brasil”.

Ainda que os críticos de Bandeira mencionem essas visões do país que perpassam a obra do poeta, não existe um trabalho que dê conta desse seu lado brasileiro. É verdade que Bandeira não assumiu o compromisso explícito de abordar o tema, como o fizeram Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, para citar apenas alguns dos mais notórios entusiastas da questão. Talvez por esse motivo a atenção da crítica tenha privilegiado outros aspectos da sua obra, dedicando espaço menor à análise das questões sociais e relativas à nacionalidade presentes na sua poesia.

Chama a atenção de quem se ocupa da fortuna crítica do autor o fato de serem os autores estrangeiros os que mais freqüentemente mencionam sua brasilidade. Gerald Moser, por exemplo, professor da Universidade Estadual da Pensilvânia, especialista em literaturas brasileira e luso-africanas, escreve um ensaio que denomina “A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira”, em que declara: “o que aparece na poesia de Bandeira é a alma do Brasil”.¹ Moser espanta-se de que Bandeira tenha feito tanto, na ignorância do sertão e de quase tudo que não seja cidade. Seu conhecimento do Brasil vem da experiência de todos os dias, e nisso, segundo Moser, difere de outros poetas mais voluntariosos, como Ronald de Carvalho ou Raul Bopp. O crítico aponta ainda o caráter melancólico dos poemas bandeirianos, mas cita Mário de Andrade, que considera a tristeza do poeta passageira, tal qual a apregoada “tristeza brasileira”. “Uma suave ironia salva Bandeira”, diz Moser.² E conclui que, como todo brasileiro legítimo, o poeta não se toma demasiado a sério.

Outra voz estrangeira a reconhecer o papel de Manuel Bandeira na construção da nacionalidade é a do crítico português Adolfo Casais Monteiro. No capítulo III de seu livro sobre o poeta, ao analisar *Libertinagem*, Monteiro diz:

O que veio depois a chamar-se “verde-amarelismo”, ou “movimento verde-amarelo” está implícito em alguns poemas de Bandeira, principalmente em *Evocação de Recife*. Não se trata propriamente duma atitude patriótica, na acepção retórica desta palavra (embora também – pobre poesia! – tenha havido um verde-amarelismo só, demasiado palavroso, retórico, mas apenas me quero referir aqui ao *autêntico*), mas duma “descoberta do Brasil” como realidade cotidiana, por um lado, largamente humana por outro. Em Manuel Bandeira não há porém verde-amarelismo: há o que

¹ MOSER, Gerald M. A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira. *Revista iberoamericana*, n. 40, p. 323-336, set. 1995.

² Id. *Ibid.*, p. 329.

levou alguns poetas brasileiros para esse rumo, há a revelação de terras, paisagens e pessoas brasileiras, vistas NA SUA INDIVIDUALIDADE (grifo do autor).³

Giovanni Pontiero, crítico e professor inglês, profundo conhecedor da literatura brasileira e autor de um livro sobre o poeta, ressalta o uso que Bandeira faz, em *Libertinagem*, da fala brasileira, em uma substancial contribuição àquele aspecto do modernismo brasileiro que reconheceu, na fala regional, forma de expressão válida da sensibilidade nacional. Lembra também que o uso de diminutivos em seus poemas “são igualmente características de um traço da fala popular, transmitindo a essência do *modo de ser* brasileiro.”⁴ Jorge de Senna, mais um olhar português sobre a obra do poeta, em comentários ao poema “Irene no Céu”, diz que existe nele uma simbolização da vida de um Brasil meio português, meio colonial, de uma sociedade agrária e cristã, que subsiste no espírito da fala brasileira e na cordialidade de uma psicologia que a americanização e a evolução social não mudaram completamente.⁵

Entre os críticos brasileiros, Arrigucci Jr, no livro em que analisa o poema “O cacto”, vê nessa planta, específica da paisagem regional nordestina, um símbolo das alteridades brasileiras. A imagem do cacto transplantado para o centro da civilização, diz Arrigucci, evidencia “a visão modernista determinante no poema, com seu agudo senso dos antagonismos que marcam a realidade brasileira”.⁶

Por outro lado, Yudith Rosenbaum, em estudo que pode ser situado entre os melhores já feitos sobre Bandeira, dedica-se ao que ela já denomina no título o tema da ausência, tratado a partir da infância, da morte, da distância e do amor. Sua abordagem visa, portanto, os aspectos intimistas já de sobejo destacados pela fortuna crítica do autor, se bem que aqui e ali possam aparecer no estudo de Rosenbaum referências a toques de “brasileirismo” do poeta.⁷

Otto Maria Carpeaux, austríaco de nascimento, mas que escreve suas obras de crítica literária já radicado no Brasil e integrado ao nosso ambiente cultural, destaca, ao realizar a leitura de “Momento num café”, poema de *Estrela da manhã*, a presença do que ele considera “um certo colorido local” conferido pela “famosa tristeza brasileira”⁸. Também Leônidas

³ MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: MEC, 1958. p. 31.

⁴ PONTIERO, Giovanni. A expressão da ironia em “*Libertinagem*”, de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 277.

⁵ SENA, Jorge de. Da poesia maior e menor a propósito de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*: edição crítica. São Paulo: ALLCA; Scipione, 1998. p. 639.

⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 78.

⁷ Rosenbaum fala, por exemplo, que, desde *Carnaval*, Bandeira abandona o tom eloqüente e busca os ritmos breves e “brasileiros” (ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira*: uma poesia da ausência. São Paulo: Ed. da USP; Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 29.).

⁸ CAREPEAUX, Otto Maria. Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, 1980, p. 201.

Câmara, referindo-se a *Carnaval*, observa atingir o poeta um nível de sensibilidade artística reveladora do temperamento brasileiro.⁹

O que se ressalta dessa revisão é, como mencionamos de início, a ausência de uma obra que mergulhe em profundidade na questão da busca da identidade brasileira por Bandeira e de como essa busca transparece na sua obra poética. É a isso que nos propomos, partindo do pressuposto de que, além da presença direta de imagens que nos remetem ao que é específico da terra, do povo e da linguagem, Manuel Bandeira traz, na sua obra lírica, um tom irônico e melancólico que é próprio da nossa gente e que conseqüentemente se reflete na literatura aqui produzida.

Pesquisar a presença do riso e da melancolia na obra dos escritores modernistas da década de 1920, período chamado de “heróico” pela crítica, fazia parte do projeto inicial de tese. A intenção era percorrer a obra de alguns autores canônicos do nosso modernismo, sobretudo da tríade Oswald, Mário e Bandeira. Uma parte essencial desse projeto considerava a ruptura, proposta pelo movimento modernista, com a tradição literária e cultural fundada nos nossos colonizadores. Interessava também saber de que forma Portugal sentiu, na época, tal ruptura. Essa pesquisa, financiada pela CAPES, desenvolveu-se no período de janeiro a maio de 2004, em Lisboa, quando foi realizado o levantamento da recepção crítica dos poetas modernistas brasileiros junto à imprensa portuguesa. A pesquisa desenvolveu-se em duas etapas. Na primeira, foram listados todos os periódicos em circulação na época (1920–1930). O trabalho foi facilitado pela existência de um exaustivo levantamento dos suplementos literários publicados em jornais e revistas portuguesas no século XX.¹⁰ A segunda etapa constou da leitura dos suplementos publicados em noventa e cinco revistas e jornais que circulavam em Portugal no período selecionado e da identificação da presença de notícias ou críticas sobre literatura brasileira naqueles periódicos. Grande parte da pesquisa realizou-se na Biblioteca Nacional, mas, em virtude do mau estado de conservação de alguns jornais ainda não microfilmados, foi preciso recorrer à Hemeroteca de Lisboa e à Fundação Calouste Gulbenkian para complementá-la.

O resultado revelou-se surpreendente: em que pese o generoso espaço dedicado à literatura brasileira nos periódicos pesquisados, não se encontram, no período, referências ao Modernismo brasileiro, nem aos seus principais autores. A própria Semana de Arte Moderna não merece nenhuma nota na imprensa portuguesa, o que nos leva a duas conclusões opostas:

⁹ CÂMARA, Leônidas. A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal. In: BRAYNER, op. cit., p. 163.

¹⁰ PIRES, Daniel. *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto, 1986.

ou esse silêncio deve-se a um desconhecimento do evento, cuja polêmica parece ter-se restringido a São Paulo e adjacências, ou a um deliberado desprezo a um acontecimento que parece agredir a posição portuguesa de prócer das nossas letras. A ausência é tanto mais estranha se considerarmos que autores românticos, parnasianos e simbolistas são largamente citados; que alguns dos jornais pesquisados dedicam espaço especial e regular à crítica da nossa literatura; que poemas de Olavo Bilac podem ser encontrados até em jornais de pequenas cidades interioranas; que Raymundo Correa, Coelho Neto, Catulo da Paixão Cearense, Gilka Machado e Ronald de Carvalho, entre outros, são mencionados e elogiados com frequência.

Da tríade modernista já citada, Oswald, Mário e Bandeira, nada se encontra, a não ser um conto de Oswald de Andrade, publicado na *Contemporânea*, uma das mais importantes revistas de arte do primeiro Modernismo português, dirigida por José Pacheco, que circulou em Lisboa, de 1922 a 1926, num total de 13 edições, e contou, entre seus colaboradores, com Fernando Pessoa, outro grande ausente das páginas literárias dos periódicos pesquisados. É nessa revista que Antônio Ferro, polêmico escritor português, após visitar o Brasil e fazendo uma espécie de autodefesa da tarefa a que se propusera em terras brasileiras, de divulgar os nomes de ponta do modernismo luso, fala do movimento análogo que acontece na nossa literatura. Ferro escreve um texto exaltado, em que diz:

Peçam informações da primeira glória, da minha autêntica glória, ao Brasil moderno, a todos os artistas novos, a todos aqueles que sendo o Brasil de amanhã são o Brasil de hoje, o Brasil de sempre... Perguntem a Graça Aranha, o notável acadêmico que se pôs contra a Academia e a favor da irreverência, a Alvaro Moreira, a Ronald de Carvalho, a Monteiro Lobato, a Oswald de Andrade, a Olegario Mariano, a Guilherme de Almeida, a Menotti Del Pichia, a Mario de Andrade, a Freitas Vale, a Paulo Prado, a José Carlos Macedo Soares, a Onestaldo Pennafort, a René Thiollier, a Elysio de Carvalho, a Renato Almeida, a Mario Ferreira, a Francisco Lagreca, a Rodrigo Octavio Filho, a Paulo de Magalhães, a Di Cavalcanti, a Carlos Drummond, a tantos outros, perguntem-lhes o que foi a minha viagem, se venci, se fui vencido, se Portugal andou comigo ou andou com os que me caluniaram, aqueles cujos nomes o Brasil não sabe nem nunca saberá... Perguntem-lhes e enquanto a resposta não vem (que ela virá, mais dia menos dia) eu irei revelando a Portugal, num grande friso de vitória e de sonho, essa geração admirável, em cujos braços estive e que trouxe, para todo o sempre, na minha saudade e na minha inteligência.¹¹

Talvez por influência de Ferro, que já estaria cumprindo a promessa de divulgar, em Portugal, a nova geração dos escritores brasileiros, na página seguinte da mesma edição vamos encontrar o conto de Oswald de Andrade intitulado “O Barracão dos Romeiros”.

¹¹ FERRO, Antônio. Carta aberta ao Portugal d’hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos. *Contemporânea*, Lisboa, n. 9, p. 153-154, mar. 1923. (Para facilitar a leitura, optamos, neste trabalho, pela atualização ortográfica de todos os textos, mantendo apenas os nomes dos autores na forma em que foram grafados.)

Mas é a leitura de trechos de artigos encontrados na revista lisboeta ABC, de publicação semanal, e que circulou em Portugal de 1920 a 1940, que talvez lance uma luz na questão do silêncio português ao movimento modernista brasileiro. A partir de 1922, a revista passa a apresentar uma coluna intitulada “Crônica Literária”, que traz resenha de livros, observações sobre poetas e escritores, bem como contos e poesias de autores portugueses. A princípio Manuel Ribeiro assina a coluna, mas em 1924 é substituído por Alcantara Carreira. O ano de 1925 é fértil em referências à literatura brasileira no ABC. No nº 234, em artigo intitulado “Alcantara Carreira e a sua viagem ao Brasil”, são feitos, por Maria de Carvalho, que substitui o titular em sua ausência, alguns comentários sobre o momento literário brasileiro. Diz o artigo:

O meio brasileiro é hoje muito diferente de há anos, já não é fácil penetrar nele literariamente. Os grandes escritores de Portugal ainda há pouco foram desprestigiados em bloco pelo acadêmico Graça Aranha que se tornou o porta-bandeira duma renovação **da literatura brasileira contra a portuguesa** (grifo nosso).¹²

De retorno a Portugal, é o próprio Alcantara Carreira que faz a seguinte observação:

Uma magnífica geração literária está fulgindo no Brasil! Na prosa, na poesia, na crítica, novos e brilhantes talentos lançam a público, a cada passo, livros cheios de inspiração e de observação, numa forma trabalhada sob o desejo de fazer evoluir a bela língua portuguesa, de lhe dar maior plasticidade, maior concisão, visionando fundo e rápido a idéia, a imagem, o desenho.

Neste anseio absorvente, certos escritores, poetas sobretudo, vão além do possível, do razoável, e a sua obra é mais de destruição, que de construção. Fase passageira a desses. Outros, porém, soberbamente calmos e equilibrados, senhores da técnica e da visão, erguem o vôo alto e firme, a caminho de novos céus e de novos horizontes.¹³

Sem dúvida, nos dois comentários vemos uma censura àqueles escritores e poetas que pretendem romper com a “sintaxe lusitana” e cujos nomes não merecem ser citados, exceção feita a Graça Aranha, já bastante conhecido em Portugal e cuja posição de apoio aos radicais do movimento modernista brasileiro deve ter chocado a crítica portuguesa. Alcântara Carreira, por outro lado, deixa bem claro seu ponto de vista. Sem dar nomes, refere-se a “poetas”. Impossível não ver, por trás da alusão, o nome de Oswald de Andrade, que no momento já havia publicado o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924, e o livro de poemas *Pau Brasil*, de 1925, em que satiriza o processo de colonização.

Um outro exemplo desse silêncio está num pequeno livro, com apenas 73 páginas, de autoria de José Osório de Oliveira, publicado em Portugal, em 1926, com o título de *História breve da literatura brasileira*. Nessa obra, Oliveira tece comentários sobre a literatura

¹² CARVALHO, Maria de. Alcântara Carreira e a sua viagem ao Brasil. ABC, Lisboa, n. 234, p. 17, 8 jan. 1925.

¹³ CARREIRA, Alcantara. Crônica Literária do ABC. ABC, Lisboa, n. 270, p. 18, 17 set. 1925.

produzida por alguns autores como Graça Aranha, Monteiro Lobato, Olavo Bilac, João do Rio, Alberto Rangel, Afrânio Peixoto, Lima Barreto, entre outros.

Também cita os poetas Raul de Leoni, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Catulo da Paixão Cearense e a “trindade feminina” composta por Gilka Machado, Rosalina Coelho Lisboa e Cecília Meireles. Os nomes de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade são lembrados apenas de passagem e este último é objeto de crítica negativa. Manuel Bandeira não é sequer mencionado.

No início do livro, o autor justifica suas escolhas, declarando: “Como não tenho a pretensão de fazer uma história da literatura brasileira nem de dar, sequer, uma idéia completa do seu momento atual, limitar-me hei a falar de quem me apetece e como me apetece.”¹⁴

Treze anos depois, em 1939, Oliveira volta a escrever outro livro sobre o assunto. Trata-se de uma obra de maior fôlego, com 120 páginas, em que tece elogios a *Macunaíma* e insere um capítulo que chama de “A libertação pelo modernismo”.¹⁵ A passagem dos anos e o sucesso do movimento no Brasil fazem com que o autor mude o tom com que se refere, no livro anterior, a Mário de Andrade e produza crítica demonstrando simpatia pelas obras de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima. Essa radical mudança de tom pode ser vista no parágrafo em que Oliveira, referindo-se a Graça Aranha, diz:

Antes, porém, de essa voz generosa e ardente se ter feito ouvir, já dois poetas, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, tinham começado a grande tarefa de libertação pelo Modernismo. Libertação que, ao contrário do que Graça Aranha preconizava, residiu, precisamente na entrega dos brasileiros à sua “natureza”, à sua “metafísica”, à sua “inteligência”; na aceitação do “estado de magia”, da “melancolia” e do “terror”, de tudo que é produto da terra e da formação nacional, de tudo quanto constitui a alma brasileira.¹⁶

Mas esse livro é de 1939, e a pesquisa visava apenas à década de 1920.

Investigamos, também, durante o período passado em Portugal, as raízes portuguesas do humor brasileiro, pesquisa que nos levou até os textos luso-galegos dos cancioneros medievais. De Portugal trouxemos material bibliográfico sobre o assunto, listado em nossas referências.

Na medida que iniciamos a análise das obras dos autores inicialmente objeto do nosso estudo, ficou claro que o trabalho ficaria muito extenso e decidimos por um redimensionamento do projeto inicial. Concentramos então a pesquisa na obra de Bandeira

¹⁴ OLIVEIRA, José Osório de. *Literatura brasileira*. Lisboa: Lumen, 1926. p. 11.

¹⁵ _____. *História breve da literatura brasileira*. Lisboa: Inquérito, 1939. p. 108-109.

¹⁶ Id. *Ibid.*, p. 111.

por considerar que, em assim fazendo, estamos contribuindo para mostrar um aspecto em que a crítica brasileira pouco se detém: sua forma de falar da brasilidade, de dizer, através da poesia, o que é o Brasil. Apontar o uso do humor e da melancolia na poética de Bandeira permance como ponto importante da pesquisa, por acreditarmos que essas duas manifestações do espírito humano encontram-se presentes na forma de ser brasileira e que o poeta utiliza-se delas na concretização de sua poesia.

O enfoque desse estudo recai sobretudo nos poemas de *Libertinagem*, compostos entre 1924 e 1930, auge do movimento Modernista e período de grande efervescência cultural, em que as artes se renovam e buscam libertar-se da influência estrangeira através da adoção cada vez maior de uma “cor local” e do que Oswald chama de “antropofagia”. Entretanto, nem todos os poemas de *Libertinagem* serão analisados, mas apenas aqueles em que se encontra clara ou subliminarmente a visão da brasilidade, ou a busca daquilo que, no dizer de Da Matta, “faz o brasil, Brasil”¹⁷

Para desenvolver as análises dos poemas de Bandeira, faz-se necessário tratar do tema da identidade nacional, tentando entender o que é ser brasileiro, o que nos identifica como um povo e nos torna culturalmente singulares, o que será apresentado no capítulo “Literatura e identidade nacional”. As teorias de Gilberto Freyre servirão de base para essa reflexão, não porque se concorde com a totalidade do pensamento do autor, remanescente de um patriarcalismo que se deseja generoso e condescendente, mas porque Bandeira parece identificar-se com elas, e porque, na época, representam um grande progresso em relação às idéias vigentes que condenam a mestiçagem, vendo nela as raízes dos males do Brasil. Nesse mesmo capítulo, examinaremos a representação da identidade nacional na literatura brasileira, da Carta de Pero Vaz de Caminha até o movimento modernista, que vai fixar as noções de brasilidade que ainda hoje nos representam.

O capítulo seguinte, intitulado “Entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, buscará definir e problematizar o humor e a melancolia. Uma das formas de expressão adotadas pelos poetas modernistas é o humor. Na busca daquilo que nos torna brasileiros, a piada, a alegria, o riso tornam-se marcas que nos distinguem de outros povos. Pois não é o Brasil o país do Carnaval, dos ritmos alegres – o maxixe, o xote, o batuque, a umbigada –, da piada e do chiste? Não é aqui que tudo é motivo de festa e riso? Entretanto, se lançamos um olhar mais atento a nossa volta, veremos que muito desse “riso nacional” esconde uma melancolia que não quer ser reconhecida. Na nossa literatura, a melancolia aparece até mesmo

¹⁷ Referência ao título do livro de Roberto DaMatta *O que faz o brasil, Brasil?*

nas formas de humor que lhe são mais freqüentes: a ironia e a sátira. A primeira, provoca o sorriso torto de quem não se sente muito à vontade para rir. A ironia é uma forma de humor melancólico, e o ironista é aquele que aponta os males, que vê o mundo pelo lado contrário, sem nos oferecer soluções. Já a sátira contém um critério moral, é uma forma de humor em que o despertar do riso deve servir “como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade”.¹⁸ Esse é o conceito que lhe foi dado pelos romanos. Para os gregos, o satirista é um personagem que, através do seu riso, fala com seriedade. Por esse seu caráter sério-cômico, a sátira grega não deve ser julgada pelos critérios moralistas impostos pela tradição da sátira romana. Mas, quer consideremos a sátira grega, quer a romana, encontramos nas duas um ponto de semelhança: o riso que elas despertam adquire sempre uma característica de seriedade, uma vez que se propõe a apontar os males do mundo. Riso sério, humor melancólico: será esse um paradoxo da nossa identidade?

Na parte final, “Manuel Bandeira: ‘Tão Brasil!’”, que é também o título desta tese, apresentaremos a análise de dezesseis poemas de *Libertinagem*, que mostram aspectos do país e do povo. Neles transparecem a geografia, os costumes, as lendas, os falares, as crendices e a religiosidade, a politicagem, o desespero e a alegria, tudo que faz “o brasil, Brasil” e que nos transforma em brasileiros. Entretanto, ao longo do trabalho, sentimos ser necessário estender a análise, abrangendo poemas escritos em momentos anteriores e posteriores a *Libertinagem*. Antes mesmo da divulgação dos manifestos modernistas, Bandeira já lança seu olhar poético sobre o país. Passada a fase do entusiasmo e dos arroubos da década de 1920, ele continua a poetar sobre o Brasil, no seu jeito triste e irônico. Memorialista contumaz, crendo, como Wordsworth que “a criança é pai do homem”,¹⁹ ele busca na infância inspiração para novos poemas, em que registra para a posteridade as cantigas, brincadeiras e histórias de sua infância. E, caso acredite-se no poeta inglês, nesse folclore infantil, transmitido de geração em geração e fixado nos versos de Bandeira, também estão as raízes da nossa identidade. Por isso, cremos que o trabalho se enriquece com a leitura desses outros poemas que se distribuem ao longo da obra de Manuel Bandeira, reforçando a tese que aqui se defende: da presença da brasilidade na obra lírica de Bandeira.

¹⁸ REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 34.

¹⁹ “The child is father of the man” verso do poema “My heart leaps up”, do romântico inglês William Wordsworth.

2 LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL

As comemorações, no ano 2000, dos quinhentos anos de descoberta do Brasil reacenderam os debates sobre uma questão complexa, até hoje não resolvida: o que é ser brasileiro. As tentativas de resposta a essa pergunta, que pode ser desdobrada em inúmeras outras e que vem preocupando pensadores desde a segunda metade do século XIX, não podem desprezar nosso passado colonial, fundamental para discutir-se a dificuldade em pensar-se a construção de uma identidade nacional.

Identificar-se é sentir-se igual, semelhante. E no Brasil somos muitos, de muitas origens. Para entender a contribuição dessas origens na formação do país que ainda estamos construindo, é preciso identificar aquilo que nos une no passado.

Portanto, antes de fazer o inventário de como esse problema é abordado na literatura brasileira, tentaremos pontuar aspectos históricos que foram e ainda são fundamentais para a construção deste país.

As teses sobre o nosso projeto civilizatório começaram a ser forjadas a partir do século XIX, num debate que inicialmente foi marcado por idéias racistas e preocupações com o branqueamento da população. Pensadores como Sílvio Romero, José Veríssimo, Manoel Bonfim e outros participaram desse debate, que se estendeu pelo início do século XX e tinha como problema maior a questão de como resolver a miscigenação, sacralizando-a ou condenando-a. É o que nos aponta Roberto Ventura, em seu livro *Estilo tropical*,²⁰ observando que a identidade fica caracterizada pela herança cultural européia e pela dificuldade de visualizar as nossas singularidades.

É na obra monumental de Freyre, *Casa grande & senzala*,²¹ que vamos, portanto, procurar o material para esse estudo. Em que pesem as críticas hoje feitas à obra por suas imprecisões conceituais, por uma certa nostalgia do autor pela velha ordem patriarcal, pelo elogio da pretensa democracia racial dos portugueses, enfim, por tudo que no livro

²⁰ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²¹ FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. v. 1.

envelheceu, *Casa grande & senzala* é um documento valioso, graças ao extraordinário levantamento que faz da sociedade brasileira na sua configuração colonial.²²

Freyre parte do reconhecimento de três raças que se encontram: o português, o índio e o negro. Quatro séculos depois, resta a síntese da confraternização cultural e biológica dessas raças: o brasileiro, com sua cultura característica e única no mundo.

A seguir, o autor constata a importância de nossa herança portuguesa, sem a qual o intercâmbio entre as três raças nacionais predominantes não teria sido tão intenso. Os próprios portugueses eram produto de longos anos de miscigenação, tendo recebido sangue de muitas raças, de muitos povos que haviam passado pela Península Ibérica e lá deixado suas características étnicas e culturais: celtas, romanos, germanos, normandos, árabes, judeus. “Ondas semitas e negras, ou negróides, batendo-se com as do Norte”.²³

A geografia de Portugal favoreceu essa heterogeneidade racial e cultural, já que o país era um ponto de contato, de trânsito e intercomunicação entre elementos étnicos e sociais os mais diversos. Por isso, para os portugueses, a raça não tem papel decisivo. Entretanto, os homens que viajaram nas naus de Cabral, e que depois se estabeleceram na terra recém-descoberta, já estavam bem definidos étnica e culturalmente, tendo construído sua unificação moral e política a partir de inúmeras guerras contra os invasores de seu país.

Freyre conclui que o português, graças a essas misturas, tornou-se um povo cosmopolita, de grande mobilidade e fácil adaptabilidade. Dotados de fortes tendências à poligamia e ao erotismo (atribuídas à sua herança árabe e ao clima dos trópicos), os portugueses não demonstraram a aversão à mestiçagem que se verificou em outras regiões da América, por exemplo, naquelas colonizadas por anglo-saxões. Todavia, se no trabalho de colonização não levavam em conta a pureza da raça, os portugueses detestavam os hereges. Para receber uma sesmaria, era necessário que o interessado fosse, principalmente, católico.

Entre as qualidades, algumas delas desconhecidas, atribuídas aos portugueses, estariam, segundo Ferraz de Macedo, citado por Freyre, sua genésia violenta, o brio, a franqueza, a lealdade, a pouca iniciativa individual, a imprevidência, a inteligência, o fatalismo, a melancolia, o gosto por anedotas, especialmente as de fundo erótico, e a facilidade de se aclimatar.²⁴

²² A respeito das críticas feitas a Freyre, destacamos os comentários de Alfredo Bosi, que ressalta, entre outras coisas, que, ao tratar da chamada *assimilação* luso-africana e luso-tupi, tanto Freyre como Holanda (este em *Raízes do Brasil*) dão a ela um relevo demasiado, deixando em segundo plano os aspectos violentos que marcaram a história de nossa colonização. (BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 27.).

²³ FREYRE, 1961, p. 7-8.

²⁴ MACEDO, apud FREYRE, 1961, p. 8-9.

Freyre cita também o crítico e historiador inglês Aubrey Bell, para quem o caráter português dá a idéia de “vago impreciso”. Essa imprecisão permitiria ao português reunir dentro de si tantos contrastes, e passar do “fatalismo” a “rompantes de esforço heróico”; da “apatia” a “explosões de energia na vida particular e revoluções na vida pública”; da docilidade a ímpetos de arrogância e crueldade, construindo “um caráter de arrojados súbitos, que entre um ímpeto e outro, se compraz em certa indolência voluptuosa muito oriental, na saudade, no fado, no lausperene”.²⁵ O português é sobretudo alguém capaz de cair, das alturas da alegria, na tristeza, no desespero, no suicídio.

Esse ponto de vista é compartilhado por Sérgio Buarque de Holanda, que, em *Raízes do Brasil*,²⁶ também destaca alguma das características listadas por Freyre, como o individualismo, o espírito aventureiro, a cordialidade, o sentimento sensual e a carência de orgulho racial, resultante de sua anterior miscigenação.

Com essas características, os portugueses conquistaram e colonizaram o Brasil. Nem sempre, porém, projetaram aqui suas melhores tendências. Como muitos dos que vinham para cá estavam em busca de aventuras ou enriquecimento, ou ainda eram presos políticos, ficou a impressão de que o país foi colonizado por um povo corrompido.

Ainda que os portugueses tenham exercido amplo intercâmbio étnico e cultural com índios e negros, foi a sua cultura que predominou no Brasil, principalmente quanto à língua e à religião. Contudo, essa cultura sofreu infiltrações dos outros povos por eles submetidos. Analisando o caso brasileiro, é fácil constatar as influências dos índios e dos negros.

O índio, no tempo da descoberta, muito ajudou na conquista dos sertões. Segundo Freyre,

[...] ele foi o guia, o canoeiro, o guerreiro, o caçador e pescador. Muito auxiliou o índio ao bandeirante mameluco, os dois excedendo ao português em mobilidade, atrevimento e ardor guerreiro; sua capacidade de ação e de trabalho falhou, porém, no rame-rame tristonho da lavoura de cana, que só as reservas extraordinárias de alegria e de robustez animal do africano tolerariam bem. Compensou-se o índio, amigo ou escravo dos portugueses, da inutilidade do esforço estável e contínuo pela extrema bravura no heróico e militar. Na obra de sertanismo e de defesa da colônia contra espanhóis, contra tribos inimigas dos portugueses, contra corsários.²⁷

O índio, portanto, era caçador, pescador e guerreiro. Sua cultura era nômade, da floresta, e, no tempo da descoberta, ainda não agrícola. Cultivavam, entretanto, a mandioca, o milho, o jerimum, o cará, o amendoim, o mamão, trabalho feito pelas mulheres, em campos clareados a fogo (coivara) e cavados a pau, e não a enxada. Toda a vida animal era

²⁵ FREYRE, 1961, p.10.

²⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁷ FREYRE, op. cit., p. 132-133.

aproveitada para a alimentação; conheciam o uso do mel e da farinha; cozinhavam o bolo de mandioca; conservavam a caça pequena em caldo grosso, apimentado; construíam canoas e remos; praticavam a pesca através de vários processos – entre eles, armadilhas, rede e anzol –; não conheciam metais, mas fabricavam utensílios de cerâmica, palha e madeira; sua produção artística incluía a confecção de armas, instrumentos musicais e adereços para o corpo; viviam em casas grandes que abrigavam comunidades inteiras; enterravam seus mortos – algumas tribos utilizando urnas funerárias –; conheciam o valor medicinal de muitas plantas; gostavam de tomar banho nos rios e nas praias.

No que se refere à religião, os índios eram animistas, acreditavam que os animais possuíam uma alma; veneravam o sol e a lua; nas festas usavam máscaras demoníacas ou máscaras de animais, de importante significação mística e cultural; viviam cheios de preconceitos e medos, muitos dos quais nossa cultura absorveu. Acreditavam no gênio agourento do caipora (daí nosso caiporismo) e difundiam, entre as crianças, o medo do “bicho”, não de um bicho em particular – cobra, onça, capivara –, mas do bicho tutu, bicho carrapatu, bicho papão, usados pelos adultos com objetivos pedagógicos. O pajé tinha um poder místico relacionado com o fetichismo e o totemismo dos indígenas. A mitologia indígena comporta contos de animais, que lembram os dos folclores africano e europeu e que hoje se encontram perfeitamente incorporados à cultura popular.

Com tão variadas características, entende-se que a cultura indígena muito contribuiu para o nosso enriquecimento cultural. Até mesmo a imagem do índio como um preguiçoso, reforçada pelo próprio Freyre, e hoje contestada, pois que deve ter resultado da convenção cultural de os índios não terem a sistemática de horas de trabalho exigidas pelo mundo capitalista do branco, acabou sendo incorporada como uma característica do brasileiro, tido como malandro (considerando-se as diferentes conotações da palavra), e consagrada na expressão macunaímica “ai que preguiça!”.

Se o índio teve uma grande participação na formação cultural brasileira, o negro teve um papel ainda maior, e suas características, tanto no plano material como no moral, são mais evidentes. Esse fato deve-se, segundo Freyre, a um maior desenvolvimento da cultura do negro em relação à do aborígene brasileiro. Muitos africanos que vieram para o Brasil pertenciam a um estrato cultural elevado, alguns sendo mesmo capazes de ler e escrever num alfabeto semelhante ao árabe.²⁸ A colonização africana do Brasil realizou-se principalmente

²⁸ FREYRE, 1961, p. 417.

com elementos das culturas bantus e sudanesas, que eram bastante desenvolvidas. Para Freyre,

[...] os escravos vindos das áreas de cultura negra mais adiantada foram um elemento ativo, criador, e quase se pode acrescentar, nobre, na colonização do Brasil, degradados apenas por sua condição de escravos. Longe de terem sido apenas animais de tração e operários da enxada, a serviço da agricultura, desempenharam função civilizadora. Foram a mão direta da formação agrária brasileira, os índios, e sob certo ponto de vista, os portugueses, a mão esquerda.²⁹

A religião foi um ponto forte da influência africana, uma vez que o cristianismo não chegou a penetrar completamente a alma do escravo. Além disso, costumava-se permitir aos negros a celebração de suas festas, para que se divertissem e expandissem a sua alegria, e elas muitas vezes degeneravam em verdadeiras folias, matrizes do nosso carnaval. Essas festas demonstravam o caráter ruidoso, alegre, vivo, loquaz e exuberante desses indivíduos.

Através do negro, entrou no Brasil o folclore africano, cheio de mitos e superstições. Chegaram também elementos da culinária africana, hoje completamente incorporados ao cardápio brasileiro, destacando-se a grande variedade de preparo de galinha e de peixe, bem como a introdução do quiabo, da pimenta malagueta, do azeite de dendê, e o maior consumo de banana.

Enfim, os elementos culturais trazidos pelos escravos estão infiltrados em todos os setores da nossa vida cultural e no próprio espírito do povo. Em cada brasileiro existe muito do indígena e do africano. Se essas características não atingiram o corpo, ao menos penetraram na alma.

Nesse ponto, parece-nos prudente lembrar, como aponta Alfredo Bosi, que, vistos pela ótica de Gilberto Freyre, os vários modos da chamada *assimilação* luso-africana e luso-tupi acabam deixando num discreto segundo plano os “aspectos estruturais e constantes de assenhoramento e violência que marcaram a história da colonização tanto no Nordeste dos engenhos e quilombos quanto no Sul das bandeiras e missões.”³⁰

Para encerrar essas considerações, nada nos parece mais oportuno do que as palavras de Severino Vicente da Silva, que, em texto escrito para a comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, diz o seguinte:

Estamos falando de identidade. Todos temos uma. Quando não temos a desejamos, ficamos à sua procura. Ora, nos últimos cento e setenta e sete anos estamos nos acostumando à idéia de sermos brasileiros, ou seja, de que não somos portugueses, não somos qualquer outro povo. Isto nem sempre é fácil, uma vez que parte de

²⁹ FREYRE, op. cit., p. 428-429.

³⁰ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 27.

nossos heróis são portugueses. Um bom número de nossos livros didáticos nos fazem continuadores dos portugueses. Mas em 1822 decidimos não ser portugueses, o que foi ratificado em 1831. Não podemos negar que portugueses nos deram origem, mas não só eles são nossos avós. Reconhecer isso não significa dizer que somos africanos, pois também não somos. Tampouco somos “índios”. Todos são nossos ancestrais, mas nossos ancestrais não são o que nós somos. Se ainda temos que discutir nossa identidade, é porque ainda não a assumimos e idealizamos ser o que os outros são.³¹

2.1 Como a literatura tem visto a questão da identidade nacional

O primeiro texto produzido sobre o Brasil não é exatamente literatura, nem é brasileiro. Trata-se, isso sim, de um registro feito a partir do olhar estrangeiro do escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral, das impressões de encantamento e perplexidade dos navegadores portugueses diante da terra recém-descoberta. Contaminado, certamente, pelas fantasias em torno do Novo Mundo, visto pelos europeus como uma nova terra prometida, um Éden reconquistado, o escrivão Pero Vaz de Caminha descreve as maravilhas que se expõem a seus olhos: a longa extensão de terra, com sua vegetação exuberante, suas águas claras e puras, seus pássaros exóticos e a presença de um povo livre e nu. Com isso, a carta contribui para que se fixe a imagem inicial do Brasil como terra dadivosa e rica e inaugura o tema da exaltação da terra e de suas riquezas na literatura brasileira.³²

Além da carta de Caminha, mais dois documentos, bem menos importantes e de menor qualidade literária, escritos por membros da tripulação de Cabral, compõem a crônica do descobrimento. São eles a *Carta* de mestre João e a *Relação* do Piloto Anônimo. Nenhum desses documentos apresenta o interesse do relato do escrivão da frota. A *Carta* de mestre João é bastante breve, apenas conta sua descida à nova terra, no dia 27 de abril, e refere às indicações que o seu mapa de navegação e o seu astrolábio lhe forneciam.³³ O texto do Piloto Anônimo já é bem mais rico em elementos, referindo-se, como Caminha, à abundância de árvores e de água, à nudez dos índios e à sua cor, aos papagaios. Diz o Piloto:

Nesta terra não vimos ferro nem outro algum metal, e cortam as madeiras com uma pedra. Têm muitas aves de diversas castas, especialmente papagaios de muitas cores e, entre eles, alguns do tamanho de galinhas, e outros pássaros muito belos, das

³¹ SILVA, Severino Vicente da. Reflexões sobre um Brasil plural e alguns problemas em sala de aula. In: BRANDÃO, Sylvana. (Org.). *Brasil 500 anos: reflexões*. Recife: UFPE, 2000. p. 220.

³² Sobre a carta de Caminha, convém ressaltar que apenas em 1817 ela é publicada, na obra *Corografia brasílica*, do Padre Aires de Casal. (CASAL, Aires de. *Corografia brasílica*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.)

³³ As informações sobre as cartas de Caminha e de Mestre João e a *Relação* do Piloto Anônimo encontram-se em RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003. p. 10-22.

penas dos quais fazem os chapéus e barretes de que usam. A terra é muito abundante de árvores e de águas, milho, inhame e algodão. [...] Tem muito bom ar. Os homens usam de redes e são grandes pescadores. O peixe que tiram é de diversas qualidades e, entre eles, vimos um que podia ser do tamanho de um tonel, mas sim comprido e todo redondo.³⁴

Esses primeiros cronistas serão seguidos por outros, que também darão destaque às belezas naturais da nova terra. É o caso de Pero de Magalhães Gandavo, que viveu no Brasil entre 1565 e 1570. Nessa época escreve o *Tratado da Província do Brasil* e o *Tratado da Terra do Brasil*. Esses dois textos sobre a nova terra são uma espécie de propaganda de incentivo à imigração, pois baseiam-se no clima, nas riquezas e na possibilidade de os portugueses enriquecerem na terra recém-descoberta.³⁵

No capítulo terceiro da segunda parte de *Tratado da Terra do Brasil*, o cronista registra o seguinte:

Esta terra he mui fertil e viçosa, toda coberta de altissimos e frondosos arvoredos, permanece sempre a verdura nella inverno e verão; isto causa chover-lhe muitas vezes e não haver frio que offenda ao que produz a terra. Ha por baixo destes arvoredos grande mato e mui basto e de tal maneira está escuro e serrado em partes que nunca participa o chão da quentura nem da claridade do Sol, e assi está sempre humido e manando agoa de si. As agoas que na terra se bebem são mui sadias e sabrosas, por muita que se beba não prejudica á saude da pessoa, a mais della se torna logo a suar e fica o corpo desalivado e são. Finalmente que esta terra tam deleitosa e temperada que nunca nella se sente frio nem quentura sobeja.³⁶

O mito paradisíaco propaga-se até o século XVIII. Em 1730, Rocha Pitta, baiano de nascimento e um dos primeiros estudiosos da história do Brasil, publica *História da América Portuguesa*. Nessa obra, conforme José Murilo de Carvalho, o escritor traça a “expressão mais completa do edenismo”.³⁷

Segundo Antonio Candido, a exaltação da natureza como traço positivo e distintivo do país foi adaptada pelos representantes do Neoclassicismo no Brasil, e o Iluminismo esteve na base dos movimentos que buscavam a independência, acentuando a vocação “aplicada” de nossos escritores, “por vezes verdadeiros delegados da realidade junto à literatura”.³⁸

A valorização da natureza e do homem que estava próximo dela são marcas do pensamento desse período. Na Europa, retomando os modelos bucólicos greco-latinos, a poesia passa a mostrar imagens de montes, riachos, pastores e rouxinóis. Aqui se deu uma

³⁴ RIBEIRO, 2003, p. 245-246.

³⁵ OLIVIERI, Antonio Carlos; VILLA, Marco Antonio (Org.). *Cronistas do descobrimento*. São Paulo: Ática, 1999.

³⁶ GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil*. Disponível em:

< <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/peromgandavo/terrabrasil/terradobrasil.html>>. Acesso em: 14 fev. 2006. Tendo em vista peculiaridades do texto, optamos, neste caso específico, por não atualizar a ortografia.

³⁷ CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, out. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2006.

³⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1969. v.1, p. 27.

“nacionalização dos tópicos, com a passagem do pastor ao índio em Basílio da Gama, ou a leitura da natureza local em termos de mitologia clássica”.³⁹ Essa nacionalização sublinhada por Candido serviu “para criar uma expressão embebida de realidade e aspirações locais” e ainda para “incorporar o Brasil ao universo expressional do Ocidente”.⁴⁰ Observamos, nesse momento, a presença de uma dicotomia que estará sempre ligada às discussões em torno da identidade nacional: o particular e o universal.

Nesse período, Frei José de Santa Rita Durão compõe o poema *Caramuru*, cujo subtítulo é *poema épico do descobrimento da Bahia*. Nele o autor assume a mesma postura laudatória de Pero Vaz de Caminha e dos demais cronistas que escreveram sobre o Brasil entre os séculos XVI e XVII, ao exaltar as belezas naturais da terra descoberta, como nos versos que seguem:

Na vasta divisão que ao luso veio,
O precioso Brasil contido fica;
País de gentes e prodígios cheio,
Da América feliz porção mais rica.

[...]

Da nova região, que atento observa,
Admira o clima doce, o campo ameno,
E entre o arvoredado imenso, a fértil erva
Na viçosa extensão do áureo terreno.⁴¹

Do século XVIII, interessa-nos ainda, para o entendimento da questão da identidade nacional, o novo modo de tratar o índio que se percebe em *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Captado em sua pureza e inocência ou destacado por sua selvageria, o índio, nesse autor, torna-se o exemplo da liberdade pretendida pelos iluministas. A noção de igualdade também transparece no poema, que mostra clara simpatia pelos autóctones brasileiros.

Sobre *O Uruguai*, Vania Chaves, autora de dois livros em que estuda o poema, chama-o de “epopéia brasílica”, posicionando-se ao revés de uma parcela da crítica que lhe tem recusado o duplo caráter de épico e de brasileiro.⁴² Chaves aponta que a obra trata de um acontecimento de certa projeção na história nacional e “é a primeira epopéia de moldes clássicos em língua portuguesa com matéria de fatos ocorridos no Brasil.”⁴³ O poema tem

³⁹ CANDIDO, op. cit., p. 226.

⁴⁰ Id. Ibid., p. 226.

⁴¹ DURÃO, Jose de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.195.

⁴² CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*. Campinas: Unicamp, 2000.

⁴³ Id. Ibid., p. 63.

como tema histórico episódios relativos à execução do tratado de 1750, centrando-se principalmente nas lutas então geradas, especialmente a ocupação do território missioneiro e a conseqüente expulsão dos padres jesuítas e sujeição dos índios rebeldes. Chaves também ressalta em Basílio da Gama a intenção de caracterizar positivamente os ameríndios, de introduzir informações sobre seus costumes, enfim de conferir cor local ao poema. Falando sobre a brasilidade de *O Uruguai*, a autora estabelece que “Ela se expressa, igualmente, em formas peculiares de idealização do ameríndio e de valorização da natureza americana.”⁴⁴

A conduta dos árcades brasileiros aponta para a preocupação em fixar uma identidade nacional, decisiva na etapa posterior da nossa história, qual seja a da conquista da autonomia em relação à metrópole portuguesa. O desejo de livrar-se do jugo econômico e político impele a formação de uma consciência nacional que traduzisse traços peculiares, originais da nossa terra e da nossa gente. Para isso, as imagens do índio e da natureza são mobilizadas como índices de brasilidade.

A literatura brasileira desse período, portanto, pouco se preocupa com a cidade e seus habitantes. Entretanto, ainda no século XVII, Gregório de Matos Guerra, através de sua poesia satírica, pinta uma outra realidade, nada idealizada. O que aparece em seus versos é um Brasil vicioso e corrupto, representado pela cidade da Bahia, muitas vezes qualificada nos poemas como Sodoma. Ainda que se considerem os ressentimentos pessoais que o poeta, oriundo de antiga fidalguia lusa e cuja família se vê prejudicada pela nova situação econômica da colônia, possa alimentar contra os novos ricos da época, contra o antigo bugre que se arroga o direito de exhibir títulos, é preciso reconhecer que Gregório mostra, em sua poesia, os preconceitos latentes na sociedade, sobretudo contra negros e mulatos. Conforme aponta Bosi, o preconceito de cor e de raça irrompe cruel, principalmente quando surge algum risco de concorrência na luta pelo dinheiro e pelo prestígio, molas que regem a sociedade colonial. Gregório traduz o pensamento de uma parcela da sociedade para a qual “a diferença de cor é o sinal mais ostensivo e mais ‘natural’ da desigualdade que reina entre os homens, e, na estrutura colonial-escravista, ela é um traço inerente à separação dos estratos e das funções sociais”.⁴⁵

⁴⁴ CHAVES, 2000, p. 263.

⁴⁵ BOSI, 1992, p. 106.

2.2 Gonçalves Dias, Alencar e o projeto indianista

É no século XIX que o debate em torno da identidade nacional irá intensificar-se, como consequência dos movimentos do século anterior, que resultaram na independência dos Estados Unidos e na Revolução Francesa. Um sopro de liberdade parece invadir o Ocidente, e os movimentos libertários se sucedem por toda a América Latina. No Brasil, o século que assiste à independência política da colônia é herdeiro de algumas das idéias iluministas do século XVIII que levam intelectuais e artistas a assumirem a missão de “construir uma pátria por intermédio da arte, da ciência e da política”.⁴⁶

Ao mergulhar no projeto de “invenção” da nação brasileira, nossos intelectuais colocam-se em consonância com o que acontece no Velho Mundo. Segundo Vera Lúcia F. de Figueiredo:

Na Europa, o empenho em definir uma origem e, a partir dela, traçar uma linha supostamente contínua, que justificasse a existência da nação, vinha preencher o vazio deixado pelo enfraquecimento dos vínculos mais antigos que uniam as sociedades pré-modernas. As elites dirigentes vão trabalhar no sentido da criação de uma rede de relações imaginárias capaz de garantir a coesão social. Lá como aqui, tratava-se de criar narrativas de legitimação do Estado nacional, de confeccionar distintos relatos sobre o passado histórico do povo que habita o território que passou a ser definido como nação, de interpretar os fatos de uma maneira particular, ampliando o significado de alguns, diminuindo ou eclipsando outros.⁴⁷

Daí, diz Figueiredo, o incentivo, no séc XIX, tanto para produzir quanto para consumir uma literatura que definisse uma identidade comum.

O Romantismo é o movimento que acompanha, na literatura, o projeto da busca de uma identidade nacional. Há nesse período uma valorização artística do que é autóctone, dos contos folclóricos, das sagas, das epopéias e dos heróis locais, em detrimento da até então valorizada cultura clássica. Em Portugal, por exemplo, Almeida Garret e Alexandre Herculano fixam o mito de origem da nação lusitana. Na Inglaterra, Walter Scott, tematizando, tanto na prosa como na poesia, a Idade Média, o passado remoto e misterioso, cria um terreno fértil para o florescimento das mitologias nacionais.

Na América, e especialmente no Brasil, não é diferente. Os princípios românticos de liberdade, interesse pelo nacional, historicismo, individualismo e culto à natureza são paralelos à premência da construção de um conceito de identidade que singularize os estados

⁴⁶ VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2000. p. 61.

⁴⁷ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Revisando os mitos românticos da nacionalidade. *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, PUC-RJ, v.I, a. I, p. 91-101, jul./dez. 2000. p. 92.

recém-surgidos. Em solo brasileiro, o Romantismo desenvolve forte sentimento patriótico e nativista, desempenhando papel muito importante na formulação da identidade. Todavia, a tendência idealista dos românticos faz com que, na formação desse conceito, valorizem-se apenas alguns elementos de nossa cultura, os que aparecem como mais nobres e distintivos, ou seja, a natureza, o índio e o passado heróico.

A fundação do imaginário de base geográfica, num momento em que estão sendo determinadas as fronteiras brasileiras, consolida, na literatura, a temática das viagens, das aventuras dos desbravadores, estimulando a descrição das paisagens e o inventário dos recursos naturais. A natureza apresenta-se, dessa forma, como o símbolo da nação. Nesse sentido, os românticos não fazem mais do que dar continuidade àquele estado de perplexidade e admiração encontrado nos primeiros cronistas que descreveram o Brasil. É, portanto, o olhar do “outro”, do europeu, que determina as imagens que são valorizadas na tentativa de construção da nossa identidade. Só mais tarde, já em pleno período realista, com escritores como Machado de Assis e Raul Pompéia, cores não tão brilhantes serão inseridas na literatura nacional.

Um dilema, porém, se apresenta na consecução desse projeto. Figueiredo aponta que, no Brasil, “inventar a tradição significava contornar condições incômodas da maneira como nos inserimos na modernidade e da própria situação de país de passado colonial recente.”⁴⁸ Refere-se ela ao delicado problema da reconstrução utilitária de nosso passado, o que poderia ser feito através de dois caminhos opostos. O primeiro seria tomar o indígena como base dessa construção proto-histórica, caminho tomado, por exemplo, pelo México, que nega o período colonial, considerando-o ilegítimo, e ressuscita seu passado asteca, o mundo pré-hispânico. Nosso processo de independência política – relativamente tranquilo, se levarmos em consideração outros movimentos similares na América – e a fragilidade da presença da cultura indígena no Brasil dificultaram a tomada dessa trilha. As boas relações mantidas com a antiga Metrópole e a presença, na história brasileira, de um primeiro imperador português são razões suficientes para impedir uma ruptura mais radical com a cultura do colonizador.

José de Alencar, escritor engajado com a causa da construção da identidade nacional, abraça essa opção, através da simbiose dos elementos autóctones e estrangeiros que levam em conta as peculiaridades do país. Outra posição é a assumida por Gonçalves Dias. Precedendo Alencar por uma geração, Gonçalves Dias estava mais próximo, no tempo e no espaço, do

⁴⁸ FIGUEIREDO, 2000, p. 93.

nativismo exaltado latino-americano, tendo nascido num ambiente de tensões antilusitanas, que se estendem da Independência até a revolta dos Balaios.⁴⁹

Por isso, em sua poesia indianista, elege o índio como herói e o português como o vilão que virá do mar para massacrar as populações impotentes. Poemas como “O canto do piaga” e “Deprecação”, ambos publicados nos *Primeiros cantos* (1846), são presságios dessa tragédia que está por vir. “I-Juca-Pirama” e “Canção do Tamoio”, que integram a coletânea de poemas reunidos sob o título de *Poesias americanas* e publicados em *Últimos cantos*, reforçam as qualidades conferidas aos primitivos habitantes do Brasil: heroísmo, generosidade e sentimento de honra. Gonçalves Dias deixou-nos ainda quatro cantos da obra épica *Os timbiras*, em que conta as lutas travadas entre timbiras e gamelas, ao mesmo tempo que intercala o relato com cenas da vida dos indígenas, descrições da natureza e da opressão do índio pelo colonizador europeu.

Na contramão da poesia de Gonçalves Dias, vamos encontrar o romance indianista de José de Alencar. Dele, diz-nos Alfredo Bosi: “Em direção oposta à dos *Primeiros cantos* e de *Os timbiras*, o romance histórico de Alencar voltou-se não para a destruição das tribos tupis, mas para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial”.⁵⁰

Para resgatar o passado, José de Alencar vai optar por aquilo que Bosi chama de “simbiose luso-tupi”. Para projetar o futuro, o escritor busca a comunhão do melhor português com o melhor índio. É assim em *O guarani* (1857) e também em *Iracema* (1865). O índio, belo, forte, orgulhoso e livre de Gonçalves Dias, modela-se, em Alencar, aos valores do colonizador. Em lugar do rebelde que resiste às invasões brancas, o índio alencariano entra em íntima comunhão com o conquistador, com o qual compartilha as mesmas qualidades e ideais. Assim, Peri voluntariamente torna-se escravo de Ceci e põe-se a serviço de Dom Antônio de Mariz. O índio rende-se ao processo civilizatório, batizando-se e tomando um nome cristão. Se é verdade que as cenas finais do romance devolvem Peri ao seio da selva, lugar em que é senhor absoluto, ele não se encontra sozinho nesse retorno, pois leva consigo Ceci, a mulher branca, representante da “civilização”. Resistindo ao dilúvio, eles desaparecem na curva do rio, simbolizando a tarefa de repovoar o país com a nova raça que deles surgirá.

⁴⁹ Na Província do Maranhão, como na do Grão-Pará, o reconhecimento da Independência não se fez de modo pacífico. Muitos foram os conflitos entre colonos e colonizadores, e a população mais pobre deles participou, pegando em armas contra os portugueses. Na Bahia, a guerra pela Independência prolongou-se até julho de 1823. A revolta dos Balaios, ou Balaiada, ocorreu no Maranhão, entre 1838 e 1841.

⁵⁰ BOSI, 1992, p. 186.

Publicado oito anos mais tarde, *Iracema* não se afasta dessa postura ideológica. Nesse romance, invertem-se os papéis feminino e masculino, mas a situação permanece a mesma. Por amor ao português, a índia abandona sua tribo para entregar-se incondicionalmente ao homem branco, aceitando o exílio e a própria morte. Analisando o texto, Figueiredo diz:

Sobreviverá aquele que nasce na praia, na linha de encontro entre o nativo e o português, o ser de fronteira, único ponto de partida para uma nacionalidade híbrida. O surgimento desse ser de fronteira exige, entretanto, o sacrifício da cultura indígena em prol da cultura do colonizador: é a marcha da história que guia os passos de Iracema e determina a sua morte, como etapa necessária do processo civilizatório.⁵¹

Apesar de sua postura conciliatória, e da publicação de romances ligados a uma vida de feição burguesa, de frequência aos salões, aos saraus, à vida urbana fluminense, inserindo a nascente sociedade brasileira em um cenário mais europeizado, Alencar é alvo de inúmeras críticas, como as que lhe faz Joaquim Nabuco. Para os que o censuram, escolher o índio como um dos elementos formadores da nacionalidade brasileira significa criar um fosso entre brasileiros e europeus, ainda que esse indígena possua os mais nobres sentimentos e fidalguia. Também não é bem vista a tentativa de abasileiramento da língua portuguesa empreendida por Alencar.

A defesa de sua obra, Alencar faz no prefácio do romance *Sonhos d'ouro*, de 1872, em que vê a literatura nacional como “a alma da pátria”, transmigrada da Europa “com uma raça ilustre”, impregnada da “seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço” e enriquecida “ao contato de outros povos e ao influxo da civilização”⁵² e reafirma a necessidade de criar-se uma língua literária consoante com a realidade brasileira. Essa “língua brasileira” é defendida por Alencar em vários de seus escritos e chegam mesmo a acudir-lhe, conforme registra Werneck Sodré, expressões como “Em português, ou antes, em brasileiro”.⁵³ “Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil cousa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata”,⁵⁴ diz Alencar, antecipando em quase cinquenta anos as propostas de Manuel Bandeira e do Modernismo brasileiro.

No entanto, o nativismo e o patriotismo que alimentam as imagens da nação brasileira durante os anos que se seguem à independência são afetados pelas mudanças observadas em decorrência das descobertas científicas feitas a partir da segunda metade do século XIX. A introdução dos conceitos de meio e de raça provoca significativa alteração nos rumos da construção da identidade nacional.

⁵¹ FIGUEIREDO, 2000, p. 97.

⁵² ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. p. 34.

⁵³ SODRÉ, Nelson Werneck. Posição de José de Alencar. In: ALENCAR, 1953, p. 14.

⁵⁴ Id. Ibid., p. 37.

2.3 O fim do século

Se a primeira metade do século XIX encontra o Brasil ainda trilhando os descaminhos da escravidão, com mais de 700 mil escravos entrando no país entre 1830 e 1850, e com a prevalência de um nacionalismo conservador, representante do Império escravista,⁵⁵ em meados do Segundo Império surge uma corrente progressista, impaciente com a estagnação política em que o país se encontra, defensora do trabalho livre, desejosa de ver a nação alinhar-se aos grandes centros capitalistas. Porém, para que essa ideologia liberal se concretize, torna-se urgente eliminar o obstáculo que a ela se interpõe: a escravidão. Como aponta Bosi, para a geração que desponta nesses últimos decênios do século XIX, o mito do bom selvagem já não tem muito a dizer. Alencar ainda pudera levar adiante, com seus romances indianistas, índio e português, mas como fundir o negro e o branco que “riscavam-se em um xadrez de oposições sem matizes”?⁵⁶

No período que se estende de 1860 até sua morte, em 1871, Castro Alves é a voz que, abraçando a causa abolicionista, conduz o novo tópico que se impõe à lírica brasileira. O tratamento que a nova poesia dá à descrição da natureza já aponta para as mudanças que ocorrem. Bosi verifica que em Castro Alves a natureza perde a condição de morada idílica do selvagem para tornar-se “pano de fundo de cenas que a mancham”.⁵⁷ Assim, as palmeiras, que em Gonçalves Dias abrigam o canto do sabiá, agora “se torcem torturadas”.⁵⁸

Mas o poeta de “Vozes da África” e “Navio negreiro”, envolvido com o sofrimento dos escravos, com a defesa da República e da liberdade, temas que lhe trazem fama e prestígio, não irá comprometer sua poesia com a busca da identidade nacional, agora acrescida da missão de dar ao negro seu papel nessa identidade. Essa tarefa será empreendida mais tarde, no século XX, pelos poetas modernistas.

Num ensaio mordaz e irônico sobre Castro Alves, Mário de Andrade considera que o poeta baiano assume uma posição de piedade frente ao sofrimento dos escravos e de horror à

⁵⁵ Esse nacionalismo conservador aparece, sobretudo, no trabalho desenvolvido pelo Instituto Histórico e Geográfico, fundado em 1938, com a função de “construir uma memória nacional, homogeneizar as diferenças e fornecer marcos de referência para os cidadãos” e na obra do maior historiador do período, Adolpho de Varnhagen, Visconde de Porto Seguro. (PESAVENTO, Sandra. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 25.).

⁵⁶ BOSI, 1992, p. 246.

⁵⁷ Id. Ibid., p. 267.

⁵⁸ Bosi (1992, p. 247) cita os seguintes versos do poema “Ao romper d’alva” de Castro Alves: “E as palmeiras se torcem torturadas,/ Quando escutam dos morros nas quebradas / O grito de aflição.”

escravidão. E isso é tudo. Mário diz que “Castro Alves jamais ergue os escravos até sua altura, mas se abaixa até os seus irmãos inferiores”:⁵⁹

Assim, como preocupação social, Castro Alves é por certo um dos nossos poetas de que mais podemos nos orgulhar, atualmente. Gonçalves Dias vem logo atrás. Porque agora quem generaliza sou eu. Em última análise, tanto o indianismo como o negrismo são causas de proteção, devida por seres superiormente aparelhados em técnica de viver a seres desprovidos desta superioridade.⁶⁰

Em 1873, somente um ano após a publicação do prefácio de Alencar a *Sonhos d'ouro*, vem a prelo o ensaio de Machado de Assis denominado “Instinto de nacionalidade”, em que o autor reconhece esse “instinto” como traço da literatura brasileira daquele momento.⁶¹ Percebe-se isso, diz Machado, na tendência de todas as formas literárias em “vestir-se com as cores do país”, nos elogios feitos às obras “que trazem os toques nacionais”, como o *Uruguai* e *Caramuru*, e nas críticas aos autores que, a exemplo de Tomás Antônio Gonzaga, não souberam desligar-se das paisagens da Arcádia, mantendo algumas das imagens tipicamente neoclássicas, como o cajado e a pastora. A chegada de Gonçalves Dias no cenário literário vai ampliar o prestígio dado à história e aos costumes dos indígenas.

Entretanto, logo novas vozes se levantam, passando a prevalecer a opinião de que a poesia nada tem com “a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante”.⁶² Machado assume uma posição intermediária ao dizer que, não se podendo constituir o elemento indiano como patrimônio único da Literatura Brasileira, também não é lícito excluí-lo da nossa aplicação intelectual.

O autor toca, a seguir, num ponto importante da discussão da identidade nacional, ao censurar a posição dos que só reconhecem espírito nacional nas obras que tratam de assunto local – constatação essa capital no desenvolvimento de nossa tese sobre a poesia bandeiriana. Machado afirma:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.⁶³

A exemplo de Alencar, Machado também admite a existência de uma língua praticada no Brasil, diferente daquela falada pelos portugueses, ainda que censure o uso, na literatura,

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Castro Alves. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 115.

⁶⁰ Id. *Ibid.*, p.111.

⁶¹ ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 9.

⁶² Id. *Ibid.*, p. 13.

⁶³ Id. *Ibid.* p. 17-18.

de solecismos da linguagem comum e o exagero no emprego de galicismos. Sobre a questão lingüística, ele admite que as línguas aumentam e se alteram com o tempo, e que a influência do povo é decisiva nessas modificações, aceitando “certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade.”⁶⁴

O novo pensar sobre questões nacionais nesse final de século girou em torno da “geração de 1870”, da qual fazem parte intelectuais como Sílvio Romero, Oliveira Vianna, Nina Rodrigues, entre outros. Essa geração representa uma mudança de orientação na condução dos debates, colaborando na disseminação das idéias positivistas e evolucionistas no Brasil, as quais fornecem a base para as discussões intelectuais sobre raça e meio geográfico e que só serão questionadas nos anos vinte do século seguinte.

O meio e a raça tornam-se categorias capazes de explicar a realidade brasileira e seus fenômenos econômicos e políticos. O determinismo embutido nessas categorias explicaria a “natureza preguiçosa” do brasileiro, a atividade incipiente da intelectualidade local, a sexualidade “patológica” do mulato. A adoção dos critérios deterministas do meio e da raça selaria a nossa diferença em relação aos europeus. Segundo Sandra Pesavento,

[...] o Brasil era diferente em função do meio e da raça. Se, por um lado, tais parâmetros explicavam a superioridade da civilização européia ocidental, por outro lado condenava-se o país a um aparentemente irremediável atraso. Um meio adverso e a notória mestiçagem pareciam não apenas explicar o caráter do povo indolente, avesso ao trabalho – , como imprimia uma conotação pessimista em relação ao futuro da nação.⁶⁵

Esse pensamento favorece o racismo, com a evidente valorização da raça branca e o desprezo pelo negro e pelo mulato. Uma representação literária desse racismo, fruto das teorias deterministas, está no romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, de 1890. Com essas idéias em andamento, não é de estranhar que Machado de Assis, ele mesmo um mestiço, não mencione a questão do negro em seu ensaio sobre a nacionalidade.

A saída encontrada para esse dilema do intelectual brasileiro é ver a miscigenação a partir de uma ótica positiva. Renato Ortiz encontra, no final do século XIX, o início do que chama de “a ideologia de um Brasil-cadinho”, ou seja, o Brasil é o produto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia.⁶⁶ Esse entendimento será fundamental na definição da identidade nacional e, a partir do Modernismo, a mistura de raças será tida como fonte de riqueza da nossa cultura.

⁶⁴ ASSIS, 1999, p. 34.

⁶⁵ PESAVENTO, 1998, p. 25.

⁶⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 39.

2.4 Século XX: o projeto modernista e a questão da identidade nacional

Os primeiros anos do século XX foram, em termos de literatura, pouco inovadores. Bosi aponta que esse “marcar passo” da cultura brasileira em plena época de revolução industrial aparece através de obras que são pontilhadas de “neos” pela crítica: neo-parnasianas, neo-simbolistas, neo-românticas.⁶⁷ Entretanto, ares renovadores chegam da Europa, onde os intelectuais, desde cedo, sentem as modificações que o impacto da máquina causará na natureza e na qualidade do espírito humano e passam a transmitir nas artes as inquietações e mudanças causadas pelos progressos técnicos e científicos do começo do século. Wilson Martins, comentando o período, destaca que, em 1909, em seu discurso de posse na Academia, João do Rio já anuncia a existência de uma nova estética.⁶⁸

Em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi aponta a Semana de Arte Moderna como o acontecimento que deflagra o movimento modernista.⁶⁹ Já Martins elege o ano de 1916 como o desencadeador do processo modernista no Brasil, listando uma série de acontecimentos, literários e extraliterários, que dão suporte à sua escolha: fundação da *Revista do Brasil*, “em nome do nacionalismo, que seria um dos dogmas mais imperiosos do modernismo e da vida brasileira de então para o futuro”; promulgação do Código Civil; tentativa de organizar-se em São Paulo uma sociedade com a finalidade de editar obras de escritores paulistas – núcleo teórico do que seria o grande desenvolvimento editorial dos anos 1920; publicação, na mesma *Revista do Brasil*, de “O Dialeto Caipira”, de Amadeu Amaral, revelando a preocupação lingüística, que seria também um dos sinais característicos do movimento.⁷⁰

Tudo isso, e mais a campanha nacionalista iniciada por Olavo Bilac, que resultou na criação da Liga Nacionalista e da Liga de Defesa Nacional, produz um clima extremamente favorável ao projeto modernista. Retrocedendo um ano, Martins lembra a publicação, em 1915, em *O Estado de São Paulo*, de “Urupês”, de Monteiro Lobato, que depois será publicado em livro. Para o crítico, esse pode ser considerado o primeiro manifesto modernista. A figura de Jeca Tatu, criada nesse artigo, logo torna-se o centro de acirrados debates entre a intelectualidade brasileira. Lobato é acusado de difamar a imagem do caboclo,

⁶⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 306

⁶⁸ MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo, 1916-1945*. São Paulo: Cultrix, 1977.

⁶⁹ BOSI, op. cit., p. 303.

⁷⁰ MARTINS, op. cit., p.14.

transformando-o num ser frágil e doentio, que ele compara ao “sombrio urupê”, definindo no meio do cenário exuberante da natureza brasileira:

[...] o caboclo é o sombrio urupê de pau-podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.
Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.
Só ele, no meio de tanta vida, não vive...⁷¹

Martins observa ser o Jeca o primeiro tipo de “herói” literário da literatura moderna. Ao mesmo tempo, Lobato estaria desfechando campanha contra o falso regionalismo, que mitificava a figura do caboclo, campanha essa que os modernistas encampariam logo depois e na qual o Jeca seria envolvido.⁷² O próprio Lobato, em “Urupês”, fazendo uso do humor irônico que o caracteriza e que seria depois marca dos modernistas, declara o seguinte:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Carismou-se de “caboclismo”. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; a ocará virou rancho de sapé; o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.
Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras.⁷³

E a expressão “Não paga a pena”, posta na boca do caboclo Jeca, antecipa em alguns anos o “Ai que preguiça” de Macunaíma.

Portanto, a partir de 1916, vai-se formando uma nova configuração do pensamento brasileiro, numa busca de um ângulo próprio de leitura do país e de suas questões, abandonando-se aquela perspectiva dominada pelo olhar de um “outro”, que construía sua visão, baseada em fantasias e expectativas externas. Em 1918, a publicação, por Lobato, do livro de contos *Urupês*, que trazia em seu fecho o polêmico artigo, marca um acontecimento sem precedentes na literatura brasileira, com várias edições do livro sucedendo-se rapidamente, e sacode a estagnação em que se encontrava o movimento literário no Brasil. É verdade que o início do século já produzira um Euclides da Cunha, mas esse morrera prematuramente. Havia ainda Lima Barreto, porém o autor de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, boêmio, entregue ao álcool, não era homem capaz de tomar posições e abrir os caminhos que a literatura estava a pedir. Não é à toa que Oswald de Andrade, conforme lembra Edgard Cavalheiro, concorda com a idéia de ter sido

⁷¹ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1957. p. 292.

⁷² MARTINS, 1977, p. 23.

⁷³ LOBATO, op. cit., p. 278.

Urupês o “marco zero” do Modernismo, movimento que quatro anos depois ele deflagraria em São Paulo.⁷⁴

Lobato também protagoniza, em 1917, outro episódio, que o coloca, paradoxalmente, na contramão da geração modernista: nesse ano a pintora Anita Malfatti realiza sua segunda exposição de pintura, duramente criticada pelo criador do Jeca Tatu. Embora a exposição de Malfatti tenha gerado outras críticas negativas, Lobato acaba angariando, sozinho, o ódio dos modernistas, que por muito tempo não querem reconhecer suas qualidades de precursor do movimento.

Na poesia, as transformações e as polêmicas não são menores. Em 1919, Manuel Bandeira publica *Carnaval*, obra de transição na qual, em que pese a inserção de alguns poemas de cunho parnasiano, já exercita o verso livre, como em “Debussy”, “Epílogo” e “Sonho de uma terça-feira gorda”. Mas é com “Os sapos” que Bandeira conquista definitivamente a nova geração de São Paulo, que declama o poema numa das noites da Semana de Arte Moderna.

É, portanto, entre 1916 e 1922, que o Modernismo fixa-se como um *código novo*, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. O pensamento que passa a circular no Brasil da época está afinado com o que Veloso e Madeira denominam “valores estéticos disruptivos”, defendidos pelas vanguardas internacionais.⁷⁵ Esses valores abrem caminho para manifestações originais e autônomas, ao mesmo tempo que rompem com as perspectivas acadêmicas e tradicionais. As possibilidades abertas pelas correntes de pensamento no início do século XX favorecem a renovação das questões postas até então sobre a identidade brasileira.

Ao contrário do que acontece com os movimentos vanguardistas da Europa, é no passado que o modernismo brasileiro busca as raízes de um novo modo de ser e pensar, adaptando-as ao recente cenário urbano-industrial que cresce no país. O popular torna-se também um importante vetor de definição nacional incorporado pelo pensamento modernista. No lugar do predomínio da perspectiva do branco, europeu, de formação acadêmica, surge uma ótica multifacetada, que parte da mestiçagem racial, do mundo urbano e das práticas populares.

Essa postura renovadora é sintetizada, em 1928, no “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. A metáfora da antropofagia representa uma atitude que rejeita a cópia e a importação de modelos culturais, ao mesmo tempo que incorpora tudo que interessa à

⁷⁴ CAVALHEIRO, Edgard. Vida e obra de Monteiro Lobato. In: LOBATO, 1957, p. 17.

⁷⁵ VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 92.

representação de nossa realidade e de nossos valores. O texto do manifesto questiona a estrutura aqui montada pelo colonizador, ataca a sociedade patriarcal, o indianismo ufanista e a imitação de influências recebidas de Portugal. Ao longo desse manifesto, como também ocorreu no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, escrito pelo mesmo autor em 1924, são elencados aspectos positivos de nossas tradições e de nosso passado.

Sobre o movimento antropofágico, Veloso e Martins dizem o seguinte:

A operação antropofágica consistiu não só em devorar e deglutir os valores europeus e/ou metropolitanos, como também devolvê-los, de forma original, colocando, pela primeira vez, a nossa cultura em patamares mais igualitários em relação à cultura européia. Só a partir daí passa-se a considerar um privilégio possuir uma cultura híbrida, um repertório rico e variado de imagens e sugestões provindas das tradições multiétnicas e multiculturais, que conformaram no Brasil uma civilização singular.”⁷⁶

Por outro lado, o acelerado processo de industrialização e de urbanização enfrentado pelo país concorre para o enfraquecimento da imagem da terra como um lugar apenas de exóticas belezas naturais. Como resultado, a poesia passa a incorporar as paisagens urbanas, dando a elas um destaque que ainda não conheciam.

Em seu estudo sobre a poesia brasileira, Gilberto de Mendonça Teles distingue duas tendências evolutivas que estruturam o processo modernista no Brasil: a linha do “espírito novo”, composta por escritores que, radicados principalmente em São Paulo, renovam e ampliam os temas e as formas da cultura nacional; e a linha moderada, centrada no Rio de Janeiro, reunindo autores provenientes do simbolismo que, tendo assimilado as novas técnicas e formas, sustentam a literatura nos quadros universais da Arte.⁷⁷

Essas duas linhas acabam entrecruzando-se ao longo das três gerações em que a historiografia literária brasileira divide o Modernismo. Dessas três gerações, é a primeira, que se estende de 1922 a 1930 e que costuma ser denominada de “heróica”, que vai empenhar-se com maior afínco na reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais, através da revisão crítica da história e das tradições culturais do país.⁷⁸

Tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna, a fase heróica consolida-se através dos múltiplos manifestos, revistas e obras publicadas ao longo do período. Algumas metas e princípios embutidos nessa vasta produção estabelecem os traços gerais que unem a

⁷⁶ VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 106.

⁷⁷ TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985. p. 60.

⁷⁸ Não podemos, porém, esquecer que nem todos os modernistas do chamado período heróico abraçaram a causa do nacionalismo. O grupo de Andrade Muricy, através da revista *Festa* (publicada, em sua 1ª fase, de 1927 a 1929), representará, dentro do movimento, uma corrente de características espiritualistas, que buscava revalorizar a estética simbolista (HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2000. p. 50).

primeira geração modernista. Lucia Helena destaca “a renovação estética permanente”, com o aproveitamento dos princípios da vanguarda e sua adaptação ao panorama brasileiro; “a revisão da ‘história pátria’”, que passa a ser relida pelo ângulo do colonizado; “a revitalização do falar brasileiro”, através do resgate do coloquial e regional; enfim, “o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira”.⁷⁹

Em que pese a presença de importantes obras narrativas, essa fase é dominada por poetas e pela poesia. *Paulicéia desvairada*, *Losango cáqui* e *Clã do jaboti*, de Mário de Andrade; *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de Oswald, são exemplos evidentes da poesia modernista da época, em que os autores exercitam os dogmas por eles mesmos afirmados nos seus manifestos.

Mas é Manuel Bandeira quem primeiro assume a nova estética, ainda que nunca se tenha ligado diretamente a nenhum programa definido nem se tenha prendido a compromissos. Segundo Sérgio Buarque de Holanda:

Desde *A cinza das horas*, publicado em 1917, Manuel Bandeira perturba nosso concerto literário. Dois anos depois, em *Carnaval*, sua voz faz-se satirizante com “Os sapos”, poema que seria uma espécie de hino nacional dos modernistas. Quando esses surgem, por volta de 1921, já lá encontram o poeta em seu perau profundo. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia.⁸⁰

Em outro artigo, de 28 fevereiro de 1922, escrito logo ao término da Semana, esta ocorrida nos dias 13, 15 e 17 do mesmo mês, Buarque de Holanda já fizera essa mesma afirmativa, declarando: “A Manuel Bandeira cabe, pois, atualmente, uma bela posição na literatura nacional: a de iniciador do movimento modernista.”⁸¹

Por outro lado, em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira fala de sua associação com a geração modernista, apontando suas afinidades e restrições ao movimento. Entre outras coisas, Bandeira declara:

[...] 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.⁸²

Quer nos alinhemos com Buarque de Holanda, quer acatemos as palavras de Bandeira, que em sua proverbial humildade recusa as glórias de ser precursor dos modernistas, a

⁷⁹ HELENA, 2000, p. 50.

⁸⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 142.

⁸¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária: 1, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v.1. p. 142-143.

⁸² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984. p. 71.

verdade é que em 1930 o poeta publica *Libertinagem*, coletânea de poemas compostos a partir de 1924. Esses poemas, completamente inseridos na estética modernista, quer por seus aspectos formais, quer pelas temáticas desenvolvidas, constituem-se numa verdadeira “profissão de fé” do jeito modernista de ser. 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 que, segundo suas próprias palavras, não é a sua e com a qual não se afina completamente.⁸³

Assim, “Poética”, um dos poemas mais citados de *Libertinagem*, pode ser lido como o manifesto modernista que ele não escreveu.⁸⁴ Um manifesto contra as desgastadas formas líricas do Romantismo e do Parnasianismo, ainda tão apreciadas pelo público leitor da época; a favor de uma nova linguagem literária, livre da censura dos “puristas”; enfim, a favor de uma arte que, como diz Rosset, resida na solidariedade “entre um universo mental e uma construção sensível, uma visão e uma forma.”⁸⁵ Na arte o pensamento não se separa da execução, a visão é vivida na forma. O artista vive sua obra, diz Rosset,⁸⁶ o que o eu-lírico, em “Poética”, já assinala ao se declarar farto “De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo”.⁸⁷

A questão da existência de uma língua brasileira, que pode e deve ser incorporada pela literatura, é colocada de forma indireta nos poemas em que aparece a fala do povo, como é o caso de “Mangue” e “Macumba de Pai Zusé”, ou de forma direta, como ocorre em “Evocação do Recife”, quando se refere à “língua certa do povo” e ao “português do Brasil”, posto em contraste com a língua praticada pelas elites intelectuais, que nada mais fazem do que “macaquear a sintaxe lusíada”.⁸⁸

Outra questão que emerge da obra é o nosso hibridismo cultural e racial, que sobressai através da presença, nos poemas, do índio, do negro, do imigrante, reunidos no grande “salão de sangues misturados”⁸⁹ que é o Brasil. Paisagens, arquitetura, folclore, fauna, flora, gentes,

⁸³ BANDEIRA, 1984, p. 70.

⁸⁴ Essa constatação já aparece em ensaio de Jorge Koshiyama, que, analisando o poema, diz: “O poeta imita agora não o tom de uma conversa, mas o tom de um manifesto.” (KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 89.

⁸⁵ ROSSET, Jean. *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1995. p. I.

⁸⁶ Id. *Ibid.*, p. X.

⁸⁷ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 129.

⁸⁸ Id. *Ibid.*, p. 135.

⁸⁹ Id. *Ibid.*, p. 125.

tudo se mistura para completar o painel que desvenda, ao leitor da obra, a especificidade brasileira.

Sobretudo a presença constante do humor irônico e o ar melancólico que perpassa o lirismo bandeiriano – humor e melancolia inerentes ao caráter brasileiro – conferem ao poeta uma forma de abordagem da grande busca da identidade nacional que o diferencia de outros poetas modernistas do período em estudo. A tese que aqui se pretende defender é de que, entre todos, Bandeira é o que, por não ser óbvio, melhor resolve, poeticamente, a abordagem de problemas que lidam com questões ideológicas, já que nele as questões brotam espontaneamente. Com isso, sua poesia permanece atual, gozando de uma profundidade e universalidade menos encontradas num Mário e num Oswald.

3 ENTRE A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA

O ar entra nos pulmões. O bebê chora. É o homem em sua primeira manifestação de vida extra-uterina. O recém nascido passa a chorar de fome, de cólica. O choro surge, assim, de uma necessidade física, interna. Em seguida vem o riso, a princípio uma mera contração facial, um espasmo, um reflexo instintivo; depois, um sinal de reconhecimento. O riso nasce, então, a partir de um estímulo externo, em resposta ao sorriso do outro, ao seu toque, sua provocação. Em pouco tempo, choro e riso tornam-se formas de comunicação do recém nascido com o mundo, indicações de carência ou de prazer. Choramos porque sentimos medo, solidão, fome; porque estamos tristes. Rimos ao reconhecer rostos familiares, ao nos sentirmos festejados e acarinhados. Nossos primeiros sorrisos são sinais de alegria. Essas experiências iniciais irão pautar o comportamento humano diante do riso e da melancolia. Enquanto chorar torna-se um ato íntimo, o riso melhor se concretiza na presença do outro. Raramente ri-se sozinho. O riso, para expandir-se, exige uma segunda pessoa que o compartilhe. As anedotas, as cenas engraçadas ou ridículas que fazem brotar a gargalhada numa platéia não provocarão mais que um mero sorriso, um rir “por dentro”, se forem lidas ou vistas sem outras testemunhas. A melancolia, portanto, conduz à idéia de solidão, enquanto o riso aponta para a sociabilidade.

Essas considerações iniciais, por si só, podem justificar o interesse que o riso e a melancolia têm despertado ao longo da história da humanidade. Porém, muitas outras questões estão presentes nas obras de filósofos e pensadores do comportamento humano, desde a Antigüidade até os dias de hoje: por que rimos, qual a origem do riso, quais as suas conseqüências, como ele pode construir ou destruir reputações e teorias são questionamentos constantes. As mesmas indagações se colocam a respeito do estado melancólico do ser humano.

Não é objetivo deste trabalho aprofundar essas questões, sobejamente analisadas por diferentes campos do conhecimento, desde a medicina até a filosofia e a religião. Entretanto, alguns princípios e conceitos precisam ser abordados por serem fundamentais à discussão que se pretende nos próximos capítulos. Focaremos, sobretudo, aqueles que dizem respeito ao aproveitamento estético do riso e da melancolia na literatura, razão por que escolhemos como título desse capítulo a frase com que o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* apresenta suas memórias ao leitor. “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e

não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”, diz ele, resumindo as estratégias discursivas que caracterizam a obra de Machado e de tantos outros escritores da literatura praticada no Ocidente.⁹⁰

3.1 A pena da galhofa

De Platão e Aristóteles, na Antiguidade, a George Minois, que, no século XXI, faz um balanço da história do riso no decorrer dos tempos, filósofos, médicos, psicólogos, sociólogos, historiadores, artistas têm-se encarregado de estudar as mecânicas do riso e seus desencadeadores. A leitura do que se tem escrito sobre o riso faz-nos concluir que não é fácil estabelecer o seu conceito, pois misturam-se a ele outros, como o de humor, ironia, comédia, piada, brincadeira, chiste, sátira ou grotesco.

Aristóteles refere-se ao riso a partir da constatação de que os animais não riem. Em estudo intitulado *De partibus animalium*, o filósofo diz que “as cócegas afetam ao homem em primeiro lugar pela delicadeza de sua pele, e em segundo porque o homem é o único animal que ri. Fazer cócegas é provocar o riso.”⁹¹

George Minois aponta que Aristóteles nunca disse, como equivocadamente lhe atribuem, que “o riso é próprio do homem”. Se assim o tivesse dito, estaria admitindo que o riso faz parte da essência humana, e um ser que não risse não poderia ser homem. Ao contrário, o estagirita apenas ressaltou uma característica potencial do homem: ele é o único que tem a capacidade de rir; o riso existe nele em estado potencial, “mas pode-se ser homem sem nunca rir”, conclui Minois.⁹²

É verdade que, entre os filósofos gregos, o riso não gozava de grande prestígio. Para os estoícos, o riso seria uma marca de vulgaridade e, sobretudo, de impotência, uma confissão de fracasso em transformar o mundo ou uma situação. Segundo Minois, para eles, “aqueles que aderem à realidade, os que acreditam, os que são solidários a um valor sagrado, esses não riem; o militante, o revolucionário, o político, o funcionário, o policial, o apaixonado não se sentem tentados a rir daquilo que defendem.”⁹³

⁹⁰ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1997. p. 17.

⁹¹ ARISTÓTELES, apud PRADA, Andrés Vázquez de. *El sentido del humor*. Madrid: Alianza Editorial, 1976. p. 54-55.

⁹² MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. p. 72.

⁹³ Id. *Ibid.*, p. 70.

Os pitagóricos também não riam, seguindo o exemplo de seu mestre, que se mantinha impassível diante do universo regido pela harmonia dos números. Mas Minois salienta que é em Platão que encontraremos uma argumentação de princípios contra o riso. Ainda que o riso não esteja ausente de seus diálogos, Platão desconfia dele, pois sua natureza ambivalente lhe parece inquietante, uma paixão que perturba a alma e que pode estar ligada, ao mesmo tempo, ao prazer e à dor.⁹⁴

O filósofo sedimenta sua desconfiança apontando a existência de um riso malévol, que combina bem e mal, prazer e inveja. Trata-se de um riso condenável, muitas vezes provocado pelos pequenos infortúnios de nossos amigos. Rir do ridículo de outrem é demonstrar que não se conhece a si mesmo. Platão recomenda que na vida urbana o homem se abstenha de rir. Para ele, os ruídos caóticos do riso são indecentes, obscenos; rir nos torna feios, tanto física quanto moralmente.⁹⁵

Aristóteles também desenvolve um pensamento semelhante e, na *Poética*, sustenta a superioridade da tragédia sobre a comédia, já que esta imita os homens inferiores:

A comédia é [...] imitação de homens inferiores; não todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.⁹⁶

Além disso, ao discutir o comportamento dos jovens, no livro II da *Retórica*, Aristóteles sugere que a alegria induzida pela zombaria é uma expressão de desprezo, sugestão essa que já estava presente em uma observação anterior do filósofo, de que entre as origens do prazer estão “as ações, os ditos e as pessoas ridículas.” Rimos de outras pessoas porque elas exibem alguma falta ou marca constrangedora que, enquanto não dolorosa, as torna ridículas.⁹⁷

Como se vê, Aristóteles e Platão salientam a fealdade do riso, posição que será, mais tarde, reafirmada pelos retóricos latinos, principalmente por Cícero e Quintiliano, que reiteram as relações entre o riso e o desprezo, a feiúra e a deformidade física⁹⁸. Uma definição, encontrada em Prada, teórico espanhol que vê o riso a partir de sua manifestação corporal, parece corroborar essa visão: “o riso é o fenômeno que consiste em contrair com

⁹⁴ MINOIS, 2003, p. 70.

⁹⁵ Id. Ibid., p. 71.

⁹⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 205.

⁹⁷ ARISTÓTELES apud SKINNER, Quentin. *Hobbes e a estética clássica do riso*. Porto Alegre: Ed. UNISINOS, 2002. p. 16-17.

⁹⁸ SKINNER, 2002, p. 21.

tremor os músculos faciais, descontraindo os lábios até mostrar os dentes emitindo sons inarticulados e reiterativos, que podem apresentar uma ampla gama fônica”.⁹⁹

Por essa descrição, não parece mesmo que o riso nos embeleze, ao contrário do que se verifica com o sorriso, que quase sempre adoça a fisionomia, deixando-a mais suave e relaxada. Além disso, o riso não é apenas um fenômeno corporal, mas uma expressão total do homem; não é um simples exercício externo, automático, porque podemos suprimi-lo voluntariamente e, principalmente, podemos “rir por dentro”. Entretanto, a exteriorização do riso, conforme mencionamos antes, parece ocorrer de forma compartilhada. Raramente exteriorizamos o riso quando estamos sós. Henri Bergson, ao estudar o riso, em artigo escrito ainda no século XIX, destaca que não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados.¹⁰⁰ Segundo ele:

Parece que o riso precisa de eco. Ouçamo-lo: não é um som articulado, nítido, terminado; é algo que gostaria de prolongar-se repercutindo de um ponto ao outro, algo que começa com um estrépito para continuar em ribombo, assim como o trovão na montanha.¹⁰¹

A seguir, porém, Bergson observa que a repercussão do riso é limitada a um círculo que pode até ser amplo, mas que nem por isso deixa de ser fechado, já que é sempre produzido por um grupo. Ele explica que histórias que podem ser cômicas para alguns não o serão para outros que não pertençam à mesma sociedade. Da mesma forma, diz Bergson, muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para a outra, pois são relativos aos costumes e às idéias de uma sociedade em particular. Sendo assim, o riso não é um fenômeno estranho, isolado, sem relação com o resto da atividade humana. Para entendê-lo, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade.¹⁰² O riso está, em última instância, ligado aos aspectos culturais de uma sociedade, aos seus valores éticos e estéticos.

Compreendendo a dificuldade de definir o riso, Bergson abstém-se de fazê-lo, importando-se mais em estudar o que o provoca, ou melhor, o que pode ser considerado cômico. Ao abordar o riso, limitando-o àquele provocado pela comicidade, o autor exclui de seu trabalho o riso puramente fisiológico, provocado pelas cócegas, e o nervoso ou histérico, sobre os quais não temos controle.

⁹⁹ PRADA, 1976, p. 81. O texto de Prada, no original espanhol, é o seguinte: “Desconfie el lector de las modestas apariencias de un fenómeno que consiste en retraer las comisuras de los labios, contrayendo con temblor músculos faciales para desenfundar la dentadura y emitir sonidos inarticulados y reiterativos. Sonidos que escalan una amplísima gama fónica: desde el alegre cascabeleo del jji, ji, ji! hasta la convulsiva y retumbante carcajada.”

¹⁰⁰ BERGSON. *O riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁰¹ Id. *Ibid.*, p. 4.

¹⁰² Id. *Ibid.*, p. 5-6.

A primeira observação de Bergson é de que não existe comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem, diz ele, nunca será risível. Ao contrário, um animal poderá provocar nosso riso, desde que surpreendamos nele uma atitude ou uma expressão humana. Se um animal ou um objeto inanimado nos faz rir, “é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.”¹⁰³

Bergson vê o riso como um instante de rompimento do círculo de automatismos que a vida e a sociedade criam em torno do homem. Nesse caso, o riso tem como fonte o humor, a ironia *humoresque*, e sua função é a de desmistificar a ideologia dominante, permitindo-nos escapar às limitações que nos cerceiam. Lélia Duarte, falando sobre o humor, diz:

Esse segundo tipo de riso permite brincar com verdades cristalizadas, partindo do princípio de que nada é fixo ou imutável no mundo ou no homem, cuja característica maior (já dizia Camões) é a mudança e, portanto, a surpresa. É esse riso – o instantâneo alívio do insuportável de que fala François Roustang – que permite ao ser humano, a partir do fingimento, a convivência com sua condição de ser frágil, dependente e condenado à morte.¹⁰⁴

A seguir, Bergson observa que o cômico nasce de formas, gestos e movimentos, caráter, situações e palavras. Na literatura, o cômico expressa-se através de palavras, ou porque as situações cômicas são descritas por palavras ou porque as próprias palavras são usadas de forma a se tornarem risíveis. Diz Bergson:

Mas é preciso distinguir a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria. A rigor, a primeira poderia ser traduzida de uma língua para outra, com a possibilidade de perder a maior parte de seu brilho ao passar para uma sociedade nova, diferente em termos de costumes, literatura e, sobretudo, associações de idéias. Mas a segunda é geralmente intraduzível.¹⁰⁵

Até aqui, ainda não entramos em conceituações teóricas sobre o riso e suas formas de manifestação. Esse retardamento deve-se à dificuldade de encontrar, na teoria que vem embasando este trabalho, definições claras sobre o fenômeno do riso. Os autores que se dedicam ao assunto perdem-se em divagações gerais e, na maioria das vezes, usam as palavras riso, comicidade e humor como sinônimos.

O senso comum indica-nos que o riso é a manifestação física (que pode ocorrer de forma interna ou externa) da alegria, do reconhecimento do cômico ou do humor. O humor está nas coisas, escritas ou ditas, que provocam o riso. O cômico reside nos gestos, na mímica facial ou corporal ou, ainda, na entonação com que se dizem coisas até mesmo triviais. Assim,

¹⁰³ BERGSON, 2004, p. 3.

¹⁰⁴ DUARTE, Lélia Parreira. O riso. *Românica*. Revista do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, n. 11, p. 9-26, 2002. p. 11.

¹⁰⁵ BERGSON, op. cit., p. 76.

o humorista provoca o riso através do uso intelectual das palavras; o cômico, pelo uso do corpo ou de outros recursos físicos, ou seja, nesse caso o riso é provocado pela forma, e não necessariamente pelo conteúdo. Entretanto, as duas maneiras de provocar riso podem estar associadas; pode-se, por exemplo, interpretar de forma cômica um texto de humor. Nesse critério, nas mensagens faladas ou escritas, ironias, trocadilhos, contradições, afirmações absurdas, cacofonias, paródias seriam formas de humor; imitações, barbarismos propositais, dislalias, disfonias seriam formas de comicidade.

O dicionário define o riso como demonstração clara e na maioria das vezes espontânea de alegria, de contentamento, de satisfação, caracterizada visualmente pela contração dos músculos da face de uma pessoa, que, geralmente, deixa à mostra seus dentes. Informa, ainda, que, por extensão de seu significado, riso pode ser sinônimo de zombaria, atitude de escárnio ou de desprezo para com alguém.¹⁰⁶ Que o riso seja mais do que a mera expressão de alegria é evidente quando nos dispomos a enumerar os diversos aspectos do riso. Conforme Vladimir Propp, a tentativa mais completa e interessante dessa enumeração é a realizada pelo teórico e historiador soviético de comédia cinematográfica R. Iurêniev, que diz o seguinte:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico!¹⁰⁷

Propp observa que falta nessa listagem um tipo de riso muito importante para a compreensão das obras literárias: o riso de zombaria. Basta notar, diz Propp, que a sátira baseia-se no riso da zombaria e que esse tipo de riso é o que mais se encontra na vida.

Em Freud, as formulações sobre o cômico estão dispersas em diversos textos. O mais importante é aquele em que ele faz o estudo do chiste.¹⁰⁸ O interesse maior de Freud pelo cômico relaciona-se com o que nele pode servir para ilustrar procedimentos e organizações psíquicas. Por isso, os exemplos usados por ele não são, em sua maioria, tirados de obras de arte, mas de chistes populares, formulados em situações do dia-a-dia. Comentando o estudo freudiano, Lawrence F. Pereira elabora uma interessante metáfora:

É um estudo rico na medida que nos mostra, por assim dizer, o terreno agreste onde brota o riso, mas é pobre, por outro lado, porque a planta estudada é de uma

¹⁰⁶ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2462.

¹⁰⁷ IURÊNIEV, apud PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. p. 27-28.

¹⁰⁸ FREUD, Sigmund. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.], v. VIII. CD-ROM.

simplicidade marcante e comovente quando comparamos suas formas humildes àquelas mais vigorosas e infinitamente mais complexas que o comediógrafo e até mesmo o satirista apresenta em suas obras.¹⁰⁹

Um dos pontos importantes da teoria de Freud é o que se refere à comparação que aquele que ri faz da pessoa de quem ri, ou seja, a comparação que se estabelece entre o “eu” que ri e o objeto de seu riso. Ele salienta, porém, que esse riso não implica, necessariamente, um sentimento de superioridade de quem ri, gerando apenas o prazer da comparação. Entretanto, ao elaborar a definição de caricatura, paródia e desmascaramento, estabelece que todas essas formas são usadas para criar o cômico por meio do rebaixamento de uma figura elevada. Essa constatação pode nos ser útil por apontar os artifícios de que se utilizam os artistas em suas obras.

Voltando ao problema das conceituações, vemos que o dicionário define o humor como “comicidade em geral; graça, jocosidade, expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade; espírito”.¹¹⁰ Schopenhauer associa claramente o humor e a ironia ao risível, mas considera o humor como uma “brincadeira séria” ou a seriedade oculta pela brincadeira ao mesmo tempo em que vê a ironia como a brincadeira oculta pela seriedade.¹¹¹

Por outro lado, o cômico, no seu sentido dicionarizado, pode ser tudo aquilo “que tem por efeito suscitar o riso ou a zombaria; ridículo, risível.”¹¹² Como vemos, as diferenças entre humor e cômico são pequenas, o que permite que as palavras sejam usadas indistintamente na maioria dos textos teóricos. Como nota Pereira, a definição de cômico gera uma aporia, tão contraditórios e ao mesmo tempo convincentes são os diversos pontos de vista sobre o assunto.¹¹³

Resumindo, humor e comicidade são maneiras de suscitar o riso. O humor (e a comicidade, extensivamente) manifesta-se principalmente sob forma de paródia, chiste, anedota, sátira e ironia, entre outras formas de despertar o riso. As duas últimas formas, sátira e ironia, são formas superiores de humor, pelo grau de sofisticação e complexidade que podem apresentar.

Sátira é uma palavra de origem latina, ainda que sua etimologia pareça vir do grego *satyro*. Na primitiva sociedade romana, *saturae* é o nome dado aos versos cantados na altura

¹⁰⁹ PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. *Letras de hoje*, Porto Alegre, n. 3, p. 15-28, set. 1997. p. 21.

¹¹⁰ HOUAISS, op. cit., p. 1555.

¹¹¹ SCHOPENHAUER, Arthur. La risa. In: STEPANENKO, Pedro. *Schopenhauer en sus páginas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 77-83.

¹¹² Id. *Ibid.*, p. 770.

¹¹³ PEREIRA, 1997, p. 26.

das vindimas. O nome deriva da mistura (satura) de vinho novo, bebido num vaso, o *satura lanx*, conforme nos informa Graça Lopes, em livro que escreve sobre a sátira medieval nos cancioneiros galego-portugueses.¹¹⁴ A raiz das duas palavras (*satyro* e *saturae*) encontra-se, provavelmente, na figura do sátiro, ser mitológico bastante conhecido da corte do deus Pã e ligado ao culto de Dioniso e às vindimas. Da união dessas duas palavras nasce, por volta do século I a.C., a palavra sátira, com o sentido que ainda hoje lhe atribuímos. Quintiliano parece ter sido o primeiro a utilizá-la com um sentido próximo daquele que se fixará nos textos clássicos de Horácio ou Juvenal.

Na Grécia, o espírito da sátira já se manifesta ainda que a palavra não seja utilizada. Arquíloco já a pratica no século VII a.C. e depois dele Aristófanes. Mas é em Roma que o gênero sátira começa a se definir. Segundo J. A. Cuddon, Quintiliano usa o termo para referir-se ao tipo de poema escrito por Lucilius, um poema em hexâmetro sobre temas variados.¹¹⁵ Depois, esse significado foi ampliado para incluir escritos que eram satíricos no tom mas não na forma. Mas é Horácio, o grande mestre do gênero, que vai dar à sátira uma função explicitamente social, que é a de, pela crítica, moralizar os costumes. Lopes lembra que não é outro o sentido da célebre fórmula horaciana *ridens dicere verum*.¹¹⁶ Desta forma, o satirista é uma espécie de guardião dos padrões, ideais e verdades, da moral e dos valores estéticos. É alguém que, segundo Cuddon, toma para si a função de corrigir, censurar e ridicularizar as loucuras e vícios da sociedade. A sátira é uma espécie de protesto, uma sublimação da ira e da indignação, é o protesto tornado arte.¹¹⁷ Cudden lembra a definição de Swift, que, com sua peculiar ironia, estabelece que “sátira é uma espécie de espelho no qual o espectador geralmente descobre a face de todos, exceto a sua, razão da recepção que ela encontra e de que tão poucas pessoas se ofendam com ela”.¹¹⁸

Propp salienta que todo o vasto campo da sátira baseia-se no que classifica como riso de zombaria, que é exatamente, diz ele, o riso que mais se encontra na vida.¹¹⁹

Nossa preocupação maior, entretanto, diz respeito à conceituação de ironia, uma vez que o humor irônico faz-se muito presente na literatura brasileira.

¹¹⁴ LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses: sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*. Lisboa: Estampa, 1998.

¹¹⁵ CUDDON, J. A. *Literary terms and literary theory*. London: Penguin, 1999. p. 780.

¹¹⁶ LOPES, op. cit., p. 51.

¹¹⁷ CUDDON, op. cit., p. 780.

¹¹⁸ “Satire is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody’s face but their own, which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended with it.” (SWIFT apud CUDDON, op. cit., p. 780.).

¹¹⁹ PROPP, 1992, p. 28.

Um estudo detalhado da ironia pode ser encontrado na obra de Muecke, *Ironia e o irônico*.¹²⁰ Muecke parte de inúmeros conceitos de ironia verificáveis ao longo da história. Retrocede à *Odisséia*, apontando situações irônicas na epopéia grega, passa por Platão e Aristóteles, chega a Cícero, para, num salto, ingressar na Idade Moderna.

O autor observa que Aristóteles vê a *eironeia* como “dissimulação autodepreciativa, superior a seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação jactanciosa”.¹²¹ Para o estagirita, a modéstia, ainda que apenas simulada, pelo menos parece melhor que a ostentação. É por essa época que, conforme Muecke, começa a circular um outro conceito que ainda hoje é o mais encontrado nos manuais de literatura: a palavra, que a princípio denotava um modo de comportamento, passa a ser aplicada a um uso enganoso de linguagem. *Eironeia* torna-se, então, uma figura de retórica: censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica.

A palavra “ironia” só aparece no inglês, diz Muecke, depois de 1500. Mas, mesmo antes dessa data, já circulavam uma série de vocábulos que podem ser considerados como embrião de ironia, tais como *fleer, flout, gibe, jeer, mock, scoff, scorn, taunt*. Todos apresentam, em sua tradução para o português, o sentido de mofa, escárnio, zombaria, motejo, chasco, sarcasmo, que apontam para a própria natureza da ironia.

O conceito de ironia desenvolve-se lentamente na Europa durante o século XVIII. Aos poucos a ironia vai abranger não só as pessoas (alguém sendo irônico), mas passa a incluir as coisas (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). A ironia maior passa a ser a própria ironia do universo que tem como vítima o homem. Friedrich Schlegel (1772–1829), estabelecendo os princípios da ironia romântica, acrescenta ao conceito um desenvolvimento posterior mais radical. Na visão do filósofo alemão, a ironia tornou-se aberta, dialética, paradoxal. Ele parte de uma situação básica metafisicamente irônica do homem, que é a de um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. Não obstante o homem é “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e à coerência, ainda que qualquer expressão desse entendimento seja limitada, já que ele próprio é finito, e porque “pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e ‘fixativos’, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e protéica.”¹²²

Schlegel entende a vida como um processo dialético e diz que o comportamento humano só é plenamente humano quando exhibe também um dualismo dinâmico aberto. Em

¹²⁰ MUECKE, D. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

¹²¹ Id. *Ibid.*, p. 31.

¹²² Id. *Ibid.*, p. 40.

seus escritos ele nega a Lei da Contradição e o valor de alguma coisa que não seja ela própria e seu contrário gerado por si próprio. Muecke nos apresenta uma lista de considerações feitas por Schlegel a respeito da ironia:

A ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte, e seu princípio.

A ironia é a análise [na medida em que se opõe à síntese] da tese e da antítese.

É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá de decidir combinar os dois.

A ironia [romântica] é a única dissimulação involuntária e, ainda assim, totalmente deliberada [...] tudo deveria ser jocoso e sério, francamente aberto e profundamente escondido. Origina-se da união entre o *savoir vivre* e o espírito científico, da conjugação de uma filosofia perfeitamente instintiva com uma perfeitamente consciente. Contém e desperta um sentimento de indissolúvel antagonismo entre o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa.¹²³

Schlegel refere-se à criação artística como tendo duas fases contraditórias mas complementares: a fase expansiva, em que o artista é ingênuo, inspirado, imaginativo; e a fase contrativa, em que o artista torna-se consciente, crítico e irônico. Mas a ironia sem entusiasmo, pondera Schlegel, é estúpida ou afetada. Portanto, ambas as fases são necessárias para que o artista seja ao mesmo tempo entusiasta e crítico. Aquele que consegue esse equilíbrio, essa alternância entre entusiasmo e ironia, produz uma verdadeira obra de arte. Os conceitos de Schlegel são a base do que se convencionou chamar de “ironia romântica”, que vai perpassar a obra dos maiores autores da época e que, enquanto visão de mundo, continua existindo mesmo após o desaparecimento do Romantismo como movimento artístico-literário.

Muecke ainda prossegue apontando outros conceitos modernos de ironia para, ao final, apresentar uma definição de Roland Barthes, já do século XX. Resumindo as idéias de Barthes, Muecke diz que “a velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de forma que se ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas.”¹²⁴

Wladimir Jankelevitch, ao estudar a ironia, conclui que ela é “demasiado cruel para ser realmente cômica”.¹²⁵ Para o autor, a ironia estaria sempre no meio termo entre a tragédia e o humor, já que quase nada é tão grave como tememos que seja, nem tão fútil como esperamos. Jankelevitch encerra suas reflexões sobre o tema de forma poética, salientando que a ironia não existe sem que haja uma certa alegria. Suas palavras finais nos dizem que o propósito da ironia não é macerar-nos no vinagre dos sarcasmos, nem erigir um novo fantoche sobre os

¹²³ SCHLEGEL, apud MUECKE, 1995, p. 40-41.

¹²⁴ MUECKE, 1995, p. 48.

¹²⁵ JANKELEVITCH, Wladimir. *La ironia*. Madrid: Taurus, 1986. p. 11.

restos que destrói, “senão restaurar aquilo sem o qual a ironia nem sequer seria irônica: um espírito inocente e um coração inspirado.”¹²⁶

Após estabelecermos esses conceitos indispensáveis, retomamos as idéias de Bergson e Propp. Percebendo o riso como um fator cultural, que varia de povo para povo e de região para região, Propp, em seus estudos sobre a comicidade, destaca que o nexos entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório, muito menos natural. Propp critica o posicionamento de Bergson, que diz que o riso ocorre sempre que há uma causa para isso. “Lá onde um ri, outro não ri”, diz Propp.¹²⁷

Não nos parece que Propp tenha sido justo em sua leitura de Bergson, já que este, como mencionamos antes, reconhece o caráter comunitário do riso, ao dizer que ainda que o riso precise de eco, a repercussão não vai ao infinito, pois que se dá dentro de um círculo fechado. Bergson exemplifica:

Ao leitor talvez já tenha ocorrido ouvir, em viagem de trem ou à mesa de hospedarias, histórias que deviam ser cômicas para os viajantes que as contavam, pois que os faziam rir com muito gosto. O leitor teria rido como eles se pertencesse à sociedade deles. Mas, não pertencendo, não tinha vontade alguma de rir.¹²⁸

O que Bergson deixa evidente é que o leitor, estranho ao grupo, não riria por não entender a comicidade das histórias contadas. Essas histórias que **deveriam** ser cômicas para os viajantes, não o eram para o estrangeiro. Onde os outros riam, ele não encontrava motivo de riso.

Ora, é esse exatamente o ponto de vista defendido por Propp, que vê no eclodir do riso condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal, estabelecendo que cada época e cada povo possui seu sentido específico de humor.¹²⁹ Propp ainda aponta o que considera diversidades nacionais historicamente determinadas. Segundo ele:

Pode-se dizer que o riso francês distingue-se pelo refinamento e pelo espírito (Anatole France), o alemão, por um certo peso (as comédias de Hauptmann), o inglês pela zombaria ora bonachona ora cáustica (Dickens, Bernard Shaw), o russo, pelo amargor e o sarcasmo (Griboiédov, Gogol, Saltikóv-Schedrin).¹³⁰

O autor poderia ter alargado sua lista. Impossível não lembrar o peculiar humor judeu, exemplificado por Freud em seu texto sobre o chiste, provocador do riso entre eles

¹²⁶ JANKELEVITCH, 1986, p. 162.

¹²⁷ PROPP, 1992, p. 32.

¹²⁸ BERGSON, 2004, p. 5.

¹²⁹ PROPP, 1992, p. 32.

¹³⁰ Id. Ibid., p. 32.

próprios.¹³¹ E o que dizer do riso espontâneo e ingênuo dos índios brasileiros, já anotado na carta do descobrimento?¹³²

Nesse ponto, é inevitável perguntarmo-nos se existe um riso “brasileiro” e o que caracterizaria esse riso. O Brasil tem sido visto como “o país da piada pronta”;¹³³ e o brasileiro, como alguém capaz de transformar em riso os momentos mais dolorosos da sua história. Horas após a trágica morte, em maio de 1994, do piloto Ayrton Senna, ídolo do automobilismo brasileiro, com o país ainda mergulhado em grande comoção, já circulavam, por toda parte, anedotas diversas sobre o acontecimento. Dois anos após, um fato análogo acontece quando da morte, em desastre aéreo, do grupo musical Mamonas Assassinas, que, na ocasião, fazia grande sucesso na MPB. O impacto do desastre e a violenta emoção provocada pela morte dos jovens músicos não impediu a divulgação de inúmeras piadas que misturavam riso às lágrimas derramadas pelo país. Justifica-se, então, a frase de Patrocínio “Somos um povo que ri, quando deveria chorar!”¹³⁴

Em sua obra sobre as raízes do riso no Brasil, Saliba propõe essa questão, perguntando se haverá um fundo comum nas criações humorísticas brasileiras.¹³⁵ O que é motivo de piada para nós? De que rimos os brasileiros? Num primeiro momento somos levados a responder, como diz o cronista José Simão, que por aqui rimos de tudo, que no Brasil tudo é motivo de piada. Uma reflexão maior, porém, nos fará concordar com Patrocínio: rimos sobretudo daquilo que nos causa dor, para talvez disfarçar nossa melancolia.

Saliba, que centra sua obra na análise do riso entre o final do século XIX e os anos 1940, fala do “humor da desilusão republicana”, que, melancolicamente, enxergava o país e seus precários cidadãos num estado de constante desequilíbrio.¹³⁶

Conforme Saliba:

De qualquer maneira, deslocando ou alterando significados, o comportamento humorístico parecia corresponder a uma atitude geral do brasileiro no sentido de ajustar-se à vida na sua repetição cotidiana e àquela sobreposição de temporalidades, aparando ou, pelo menos, sublimando os impasses, os conflitos sociais e as perspectivas de futuro. Parecia mesmo que o humor ajudava os brasileiros a viver, dando-lhes uma espécie de ética ilusória e efêmera capaz colimar, ao menos

¹³¹ FREUD, Sigmund. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. In: Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.], v. VIII. CD-ROM.

¹³² Pero Vaz de Caminha menciona, na sua carta ao rei de Portugal, o fato de os índios rirem.

¹³³ Elias Thomé Saliba diz que essa expressão é constantemente empregada por José Simão, em sua coluna na *Folha de São Paulo*. (SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 33.)

¹³⁴ Elias Thomé Saliba, em ensaio publicado em *História da vida privada no Brasil* v.3., menciona que a frase foi registrada por Humberto de Campos e pode ser encontrada na obra *Plebiscito e outros contos de humor*, p. 29.

¹³⁵ SALIBA, op. cit., p. 37.

¹³⁶ Id. Ibid., p. 71.

provisoriamente, os obstáculos e as dificuldades que se esgarçavam naquele momento crítico de transição de regime político.¹³⁷

Saliba refere-se, nessa passagem, a um determinado período, a última década do século XIX. Entretanto, a característica que confere ao humor então produzido o papel de “ajudar o povo a viver”, aparece, em nosso entender, ao longo da história do país.

Na literatura brasileira, herdeira de uma herança medieval existente na poesia satírica galego-portuguesa, o humor está presente desde os primórdios: vamos encontrá-lo nas sátiras mordazes de Gregório de Matos e, algum tempo mais tarde, nas *Cartas chilenas*, de Gonzaga, crônica dos anos políticos da colonial Vila Rica e talvez a mais célebre sátira da Literatura Brasileira.

A poesia de Gregório de Matos encaixa-se perfeitamente no “humor da desilusão”, que, para Saliba, vai marcar o período posterior à proclamação da República. Portanto, já no século XVII, o poeta vê a colônia e, especialmente, a cidade da Bahia, com o olhar crítico e desiludido que vai resultar nos poemas satíricos e repletos de ironia que caracterizam sua produção. José Wisnik, ao comentar a obra do poeta, refere-se ao “pessimismo do *desengano* pós-renascentista” que marca a literatura da época em Portugal e no Brasil.¹³⁸

Gregório, como muitos outros, sente na própria carne a crise que se abate na Colônia: transformações socioeconômicas, advindas dos problemas enfrentados pelos proprietários de engenho com a baixa do preço do açúcar; mudanças no quadro político, com o enfraquecimento das Câmaras, representativas do poder local, ao mesmo tempo em que se fortalecia o poder dos governadores e funcionários reais, representantes do poder metropolitano; estreiteza do meio literário colonial; dissolução dos costumes.

Para Wisnik, a poesia satírica de Gregório de Matos é o retrato dessa situação. Diz ele:

Num primeiro nível, podemos dizer que a poesia satírica de Gregório registrou em vários pontos essas tensões: a *crise* (“O açúcar já se acabou?... Baixou. / E o dinheiro se extinguiu?... Subiu. / Logo já convalesceu?... Morreu.”); a *debilitação das Câmaras* (“Quem haverá que tal pense, / Que uma Câmara tão nobre, / Por ver-se mísera e pobre, / Não pode, não quer, não vence.”); a *ascensão do negociante português* (“Salta em terra, toma casas, / arma a botica dos trastes, / em casa come baleia, / Na rua entoja manjares. // Vendendo gato por lebre, / antes que quatro anos passem / já tem tantos mil cruzados, / segundo afirmam pasguates.”); a *opressão colonial* (“Ninguém vê, ninguém fala, nem impugna, / E é que, quem o dinheiro nos arranca, / Nos arrancam as mãos, a língua, os olhos”).¹³⁹

¹³⁷ SALIBA, 2002, p. 70.

¹³⁸ WISNIK, José Miguel. Estudo crítico. In: MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 13.

¹³⁹ Id. *Ibid.*, p. 15.

Tendo renunciado a seus cargos e vivendo à custa de favores de proprietários generosos, o poeta não se transforma, no entender de Wisnik, em um marginal. Ao contrário, torna-se o cantador transmissor de poesia e notícia de um mundo que lhe nega o poder e prestígio que julga merecer. O ressentimento, estimulado por sua vitalidade e talento no uso da ironia, transforma seus versos em instrumentos de desmascaramento da ideologia dominante. Gregório de Matos, com suas sátiras, vinga-se de seus inimigos e de uma sociedade que não reconhece seu valor, ridicularizando-os aos olhos do povo. Sua poesia, entretanto, não fica presa aos estreitos limites pessoais, encaixando-se na proposta maior de “ensinar o povo a viver”.

Um século mais tarde, em Vila Rica, floresce uma elite de intelectuais bem-nascidos que, como Gregório, são obrigados a conviver com o atraso cultural da Colônia e com os desmandos da Metrópole que impõe ao povo impostos e taxações, como a famosa cobrança da quinta parte da produção. Em pouco tempo, a situação torna-se insustentável, pois a extração do ouro não é mais suficiente para saciar a ganância dos cobradores de impostos. A insatisfação é geral, e é nesse clima que vão circular, anonimamente, treze cartas em versos, cujo missivista é um certo Critilo, nome sob o qual se esconde o poeta e ouvidor de Vila Rica, Tomás Antônio Gonzaga. Tendo como instrumento o riso, as cartas criticam o decadente império português e protestam contra uma administração viciosa. Além disso, os versos constituem um curioso quadro dos costumes da época e um registro do que já era a corrupção no Brasil àquela altura:

Os chefes, Doroteu, que só procuram
De barras entulhar as fortes burras,
Desfrutam juntamente as mais fazendas,
Que os seus antecessores levantaram.
Nem deixam descansar as férteis terras
Enquanto não as põem em sambambaias¹⁴⁰.
Aqui agora tens, *meu Silverino*,¹⁴¹
O teu próprio lugar. Tu és honrado,
E prezas, como eu prezo, a sã verdade;
Por isso nos confessas que tu ganhas
A graça deste chefe, porque envias,
Pela mão de *Matúcio*, seu agente
Em todos os trimestres, as mesadas.¹⁴²

Vê-se, na poesia satírica de Tomás Antônio Gonzaga, a mesma desilusão com a realidade brasileira que aparece nos versos de Gregório de Matos. Gonzaga, que adere à causa

¹⁴⁰ “Por em sambambaias” significa, de acordo com Oliveira, esgotar a terra, uma vez que, segundo a tradição mineira, as samambaias – como se diz hoje – são padrão de terras ruins, excessivamente ácidas. (OLIVEIRA, Tarquínio J.B. de. *Cartas chilenas*: fontes textuais. São Paulo: Referêcia, 1972. p. 172.).

¹⁴¹ Referência a Silverio dos Reis.

¹⁴² Id. *Ibid.*, p. 172.

da Inconfidência, usa sua poesia para denunciar as mazelas de uma sociedade entregue aos desmandos de autoridades insensíveis e para instigar o povo à revolta, para “ensiná-lo a viver”.

É no século XIX, porém, que a presença do humor na literatura vai intensificar-se, aparecendo como uma das formas de expressão romântica, no teatro, no romance e na poesia. Encontramos seus primeiros traços, segundo Simões Júnior,¹⁴³ na obra de Martins Pena, cujas peças exploravam situações cômicas criadas por tipos roceiros ou provincianos e traçavam um quadro vivo e coerente dos costumes cariocas. De forma mais modesta, o humor também vai aparecer na obra teatral de Joaquim Manuel de Macedo, obra essa, no dizer de Antonio Candido, “cheia de infra-realismo e caricatura”.¹⁴⁴

Flávio Aguiar, em sua introdução ao estudo da comédia no teatro de José de Alencar, observa que, a partir de 1833, quando João Caetano funda sua companhia dramática, dando início ao que se considera o real teatro brasileiro (com atores, autores e temas nacionais), buscar-se-á a formação de um repertório considerado como nacional.¹⁴⁵ À tarefa de construir esse repertório dedicam-se praticamente todos os escritores brasileiros da época. Entretanto, poucos vão tornar sua passagem pela dramaturgia marcante para a posteridade. E poucos podem ser citados como autores realmente teatrais. Entre esses, Aguiar destaca Martins Pena, França Júnior e Artur de Azevedo, observando que os três são, na tradição brasileira, comediógrafos antes de qualquer outra coisa. Aguiar comenta que, no terreno do drama, ou das peças “sérias”, a situação é bastante acanhada, ainda que a intelectualidade da época confira primazia aos gêneros “sérios”. O próprio Martins Pena não resiste a essa tendência e compõe, no dizer de Aguiar, “uns tantos dramas, um deles de caráter indianista, tão horríveis quanto são deliciosas suas comédias”.¹⁴⁶

Para Aguiar, a literatura romântica da época, não só a dramática, mas também aquela encontrada no romance, funda-se no contraste entre o “eu nacional” e o “outro”, que cada vez mais torna-se a representação da antiga Metrópole. Há, além disso, como observa Aguiar, um “outro” mais desejável, simbolizado pelas nações civilizadas que serviriam de modelo cultural para a nova identidade que se formava após a Independência, entre as quais se destacava a França. Mas mesmo esse segundo “outro” também merece críticas, especialmente na literatura

¹⁴³ SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. Humor e sátira no Romantismo. In : GT: história da literatura. PUC/RS. Disponível em <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/alvaro.php>. Acesso em: 2 maio 2007.

¹⁴⁴ CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 26.

¹⁴⁵ AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

¹⁴⁶ AGUIAR, 1984, p. 5.

dramática. Em Alencar, por exemplo, a crítica a esse “outro” é feita através da personagem Azevedo de *O demônio familiar*. De cada quatro palavras ditas por ele, três são em francês.

Por fim, Aguiar identifica um terceiro “outro”, uma espécie de “*double perverso*” que lança uma sombra sobre o “eu nacional” e que, portanto, precisa ser eliminado. Esse terceiro outro resultaria do triste legado colonial. Aguiar explica:

O “triste legado” reúne tudo que a condição colonial havia deixado por aqui, ou que assim se julgava: a tacanhice provinciana, a mediocridade generalizada, a pobreza de recursos, uma pobre e parca vida cultural, senhores de terra que mandavam as filhas estudar francês e andavam em chão de terra batida e assim por diante. O terceiro “outro” reunia em si os *demônios* que assombavam a nova nação, ameaçando-lhe, com a vergonha e o ridículo, a glória de civilizar-se.¹⁴⁷

No centro desse quadro, encontra-se a escravidão, fato que envergonha os intelectuais empenhados no esforço de afirmação nacional como nação civilizada, mas que se constitui como realidade economicamente ativa, base do pólo mais importante da economia brasileira do século XIX, que é a expansão da cultura cafeeira.

Uma grande parte da ficção brasileira da época pode ser encarada como diálogo e conflito entre o “eu nacional” e esses “outros”. Aguiar salienta que é no teatro, forma de diversão coletiva a se valer das palavras, que esses diálogos e conflitos vão adquirir formas de militância. A comédia da época torna-se o veículo preferencial desse diálogo, que nela se apresenta de forma engraçada e chistosa, com o “segundo outro”, presente nos estrangeiros (ingleses de preferência), que aparecem nas comédias de Martins Pena e França Júnior e no “outro afrancesado”, que marcará o teatro musicado brasileiro do final do século XIX, e cujo exemplo pode ser representado pela peça alencariana *O demônio familiar*, já mencionada anteriormente.¹⁴⁸

Segundo Aguiar:

De todos, o terceiro “outro” era o que mais empanava a afirmação do “eu nacional”. Pois o primeiro “outro”, a opressão portuguesa, lhe dava a necessária aura do sacrifício; o segundo, além de modelos a seguir, lhe fornecia contrapontos sempre alegres e divertidos para as peças. Mas o terceiro era “outro” e era “nosso”. Como já disse, era parte do “eu”. É difícil traçá-lo com exatidão; às vezes será necessário decifrá-lo. Uma de suas presenças mais explícitas está em Pedro, o moleque-título de *O demônio familiar*. Ele é o próprio “outro” que persegue, com a inocência das perversidades infantis, a família do protagonista. É escravo, e, como leva-e-traz da casa, tem acesso às intimidades de todos, e assim os manipula a seu bel-prazer.¹⁴⁹

Aguiar observa ainda que “ao primeiro outro deve-se vencer; ao segundo, aceitar, mas

¹⁴⁷ AGUIAR, 1984, p. 13.

¹⁴⁸ Id. Ibid., p. 14-15.

¹⁴⁹ Id. Ibid., p. 15.

ridicularizar a cópia exagerada; ao terceiro deve-se superar para que o Brasil possa se afirmar por inteiro no cenário das nações civilizadas”.¹⁵⁰

O autor conclui que na comédia, representante dos costumes, da cena doméstica, era mais fácil colocar – porque de forma divertida – o drama nacional que aspirava à ideologia da afirmação do “eu”. Segundo ele, “a comédia podia espelhar, de modo mais descontraído, as mazelas da vida nacional, na forma do diálogo/conflito com o terceiro ‘outro’”.¹⁵¹

Dessa forma, através do riso, o teatro romântico vai em busca da nossa nacionalidade, e entende-se que José de Alencar, inserido mais do que nenhum outro, nessa proposta de fazer a literatura nacional, conforme observa José Veríssimo,¹⁵² não fique imune às possibilidades abertas pelo teatro brasileiro da época, escrevendo peças como *Verso e reverso*, sua obra de estréia no teatro, *O que é o casamento?* e a já referida *O demônio familiar*, em que a sociedade é retratada com irônica comicidade.

No gênero narrativo, Simões Júnior ressalta outra sátira social, agora no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que Mário de Andrade chama de “romance picaresco”.¹⁵³ Mário ainda identifica na obra traços de um “lusitano humorismo”.¹⁵⁴ Antonio Candido, que discorda da denominação de “picaresco” dada ao romance, chama-o de “romance malandro”. Diz ele, em um parágrafo esclarecedor que resume seu ponto de vista:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio de Almeida com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento comandado pelo major Vidigal de verdade.¹⁵⁵

Romance picaresco ou romance malandro, as *Memórias* apresentam um humor próprio da comicidade popularesca, que, no caso, conforme Mário, teria sua origem em Portugal.

O riso também vai ser encontrado nas páginas de Joaquim Manuel de Macedo, que produz inúmeras passagens cômicas em *A Moreninha*, e nos romances urbanos de José de Alencar, sem porém, alcançar a importância que tem na obra de Manuel Antônio de Almeida.

¹⁵⁰ AGUIAR, 1984, p. 16.

¹⁵¹ Id. Ibid., p. 16.

¹⁵² VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1977. p. 78.

¹⁵³ ANDRADE, Mário. *Memórias de um sargento de milícias*. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 138.

¹⁵⁴ Id. Ibid., p. 126.

¹⁵⁵ CANDIDO, 2004, p. 22-23.

É, porém, na poesia lírica que os românticos comprazem-se no uso do humor. Fruto de brincadeiras entre estudantes de direito de São Paulo, que a denominam “poesia pantagruélica”, a poesia cômica do absurdo foi largamente praticada entre 1840 e 1860. Em ensaio dedicado ao assunto, Antonio Candido confere-lhe grande força burlesca e a vê como manifestação da negatividade, traço importante do romantismo.¹⁵⁶ Candido diz que a poesia do absurdo “estabelece um antidiscurso marcado pela falta de significado *normal* e a criação de significados próprios, aberrantes a seu modo.”¹⁵⁷ Trata-se, portanto, da subversão do discurso, configurando a manifestação do “anfiguri”, definido por Péricles Eugênio da Silva Ramos como “Composição em prosa ou verso, de sentido absurdo ou disparatado.”¹⁵⁸

Quase nada sobrou dessa poesia. Declamados na intimidade das modestas repúblicas estudantis, grande parte desses textos literários perdeu-se para sempre. Seus autores não se preocuparam em publicá-los, talvez porque os tivessem como mera brincadeira. Mas, conforme Antonio Candido registra em seu ensaio, sabe-se que eram praticantes do gênero Bernardo Guimarães; Cardoso de Meneses; João Silveira de Sousa; João Corrêa de Moraes; Camilo de Brito; José Corrêa de Jesus e, muito provavelmente, José Bonifácio, o Moço, Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo.¹⁵⁹ Candido ainda observa que, de todos esses autores, apenas Bernardo Guimarães, menos convencional, “guardou, publicou ou deixou reproduzir algumas das suas produções nesses setores condenados.”¹⁶⁰

Haroldo de Campos é o primeiro a apontar a importância da poesia satírica de Bernardo Guimarães, em um ensaio em que declara:

Bernardo Guimarães: romancista medíocre. O que nos interessa hoje de seu acervo é a parte burlesca, satírica, de “bestialógico” e “nonsense”, de seu estro poético. Neste sentido, um precursor brasileiro do surrealismo. O soneto de paródia condoreira “Eu vi dos pólos o gigante alado”, o pandemônio fáustico em ritmo de arremedo gonçalvino “A Orgia dos Duendes” (comparar com “Tatututema” de Susândrade, mais ou menos da mesma época – aquela publicada em 1865, este em 1867) e outra composições de BG merecem a atenção da poética sincrônica.¹⁶¹

Entre seus poemas mais ousados, estão “Elixir do Pajé”, em que, repetindo metro, rimas e temas, faz a paródia da poesia de Gonçalves Dias, e “A origem do Mênstruo”, cujos versos, seguindo o modelo clássico da ode, dessacralizam os motivos mitológicos greco-latinos,

¹⁵⁶ CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: CANDIDO, 2004, p. 195-211.

¹⁵⁷ Id. Ibid., p. 195.

¹⁵⁸ RAMOS, apud CANDIDO, op. cit., p. 195. O Dicionário Houaiss define o anfiguri como “discurso, matéria, trecho literário burlesco etc., escrito em prosa ou verso, propositalmente ininteligível” e, por extensão, “qualquer peça literária, discurso, dito etc. desordenado e sem nexo; bestialógico” (HOUAISS, 2001, p. 215.).

¹⁵⁹ CANDIDO, op. cit., p. 202.

¹⁶⁰ Id. Ibid., p. 200.

¹⁶¹ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável* e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 211.

conferindo à deusa do amor a origem da menstruação. Por motivos óbvios, os poemas repletos de obscenidades e feitos para circular entre o grupo de estudantes de Direito paulistas sobreviveram por muito tempo na clandestinidade, sendo omitidos de edições oficiais e ditas completas da obra do autor.¹⁶²

Se, em grande parte, a poesia satírica de Guimarães dirige-se contra a própria estética romântica, parodiada em inúmeros versos, o poeta aproveita para também ironizar aspectos da sociedade da época. É assim em dois poemas em que a moda é o alvo de suas zombarias: “À saia balão”, de 1858, e “À moda”, composto vinte anos depois, em que volta a criticar a saia balão e outras extravagâncias que, para o poeta, em lugar de embelezar, enfeiam. Deste último, transcrevemos as estrofes finais:

Onde estão os meneios graciosos
De teu porte gentil?
O nobre andar, e os gestos majestosos
De garbo senhoril?..
Abafados morreram nessa trouxa,
Que assim te faz andar cambeta e coxa.

E a frente, a bela frente, espelho d'alma,
Trono do pensamento,
Que com viva expressão, turvada e calma
Traduz o sentimento
A frente, em que realça-se a beleza
De que pródiga ornou-te a natureza,

Tua frente onde está?... Teus lindos olhos
Brilhar eu vejo apenas
Na sombra por debaixo de uns abrolhos
De aparadas melenas...
Ah! Modista cruel, que por chacota
Te pôs assim com cara de idiota.¹⁶³

Bernardo Guimarães, como vemos, não satiriza apenas a estética romântica, faz também crítica social. Se em sua poesia não encontramos a proposta de “ensinar o povo a viver”, os versos transcritos têm o mérito de “ensinar as mulheres a se vestir”, o que já não é pouco.

Quanto à possibilidade de Álvares de Azevedo ter-se entregue a esse gênero de composição “pantagruélica”, Candido argumenta que, ainda que o jovem fizesse poemas desse tipo, sua família não teria publicado, junto com o material da póstuma *Lira dos vinte anos*, “algum soneto pícaro ou pantagruélico do rebento morto, cuja glória era preciso alicerçar segundo as boas normas.”¹⁶⁴

¹⁶² MACHADO, Duda. Sátira e humor à margem do Romantismo. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 9-17.

¹⁶³ GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 132.

¹⁶⁴ CANDIDO, 2004, p. 200.

O gosto do poeta pelo humor está, porém, registrado na segunda parte de seu livro e no prefácio que a introduz. Já nos primeiro parágrafos, ele adverte:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!
Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúgio, sir John Falstaff, Bardolph, Figaro e o Sganarello de D. João Tenório: — a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.¹⁶⁵

Nessa segunda parte, sucedem-se textos em que a arte, a morte, o amor e a natureza são vistos sob um prisma do humor irônico, de que são bons exemplos o conhecido “Namoro a cavalo”; “É ela! é ela! é ela! é ela!”; “Minha desgraça” e “O poeta moribundo”. Nesses e nos demais poemas que compõem esse verdadeiro hiato que traz o riso à obra de Álvares de Azevedo, o poeta ridiculariza o próprio fazer romântico e os versos que recheiam a lírica da época.

É o que nos mostra o poema “É ela! é ela! é ela! é ela!”:

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou — é ela!
Eu a vi — minha fada aérea e pura —
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas;
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! decerto... (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores;
São versos dela... que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

¹⁶⁵ AZEVEDO, Álvares. Prefácio. In: _____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: FTD, 1994. p. 123.

É ela! é ela! — repeti tremendo;
 Mas cantou nesse instante uma coruja...
 Abri cioso a página secreta...
 Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
 Dando pão com manteiga às criancinhas,
 Se achou-a assim mais bela, — eu mais te adoro
 Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
 A Laura, a Beatriz que o céu revela...
 É ela! é ela! — murmurei tremendo,
 E o eco ao longe suspirou — é ela! —

De caráter paródico, o poema de Azevedo usa com exagero os lugares comuns do Romantismo canônico. Ao título, em que a repetição hiperbólica da invocação da mulher amada já leva o leitor a desconfiar daquilo que virá a seguir, seguem-se os suspiros emotivos, o exagero nas exclamações e na pontuação retórica e o uso de imagens que já se faziam desgastadas na época.

Analisando o poema, Liliane Machado observa que, simulando a voz do cânone, “o autor dissemina pelo texto pistas que espera sejam decodificadas pelo leitor a fim de que a outra voz, crítica e dissonante em relação ao cânone, ecoe.”¹⁶⁶

Se ainda restasse ao leitor qualquer dúvida quanto ao tom paródico dos versos de Azevedo, elas se dissipariam quando a mulher amada, a “fada aérea”, revela-se não a musa romântica pálida e etérea, a Carlota, a Laura e a Beatriz evocadas pelo eu-lírico, mas a figura concreta da lavadeira, oriunda da classe popular quase sempre ausente do modelo idealista romântico.

É curioso notar que alguns dos chavões parodizados por Álvares de Azevedo nesse poema continuarão a ser usados por nossos românticos. Pouco tempo depois da publicação da *Lira...*, Castro Alves compõe “Mocidade e Morte”, em que encontramos os seguintes versos:

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio.
 Vejo além um futuro radiante:
 Avante! — brada-me o talento n'alma
 E o eco ao longe me repete — avante!¹⁶⁷

O mesmo Castro Alves também escreve poemas em que o humor apresenta-se misturado às imagens habituais da lírica romântica. Os versos abaixo transcritos são de “A canção do boêmio” e revelam o tom cômico que perpassa todo o texto:

¹⁶⁶ MACHADO, Liliane. *A autoconsciência poética de Álvares de Azevedo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 94.

¹⁶⁷ ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p. 27.

A passos largos eu percorro a sala
 Fumo um cigarro que filei na escola...
 Tudo no quarto de Nini me fala
 Embalde fumo... tudo aqui me amola.

[...]

Pego o compêndio... inspiração sublime!
 P'ra adormecer... inquietação tamanha...
 Violen à noite o domicílio, ó crime!
 Onde dormia uma nação de... aranhas...¹⁶⁸

Como em Álvares de Azevedo, o humor de Castro Alves revela-se através do uso exagerado de exclamações, reticências, da presença de um vocabulário estranho à linguagem romântica (“filei”, “amola”) e da quebra do clima de inquietação e angústia, provocada pela menção de prosaicas aranhas.

Antes de encerrarmos os comentários sobre o humor na poesia romântica, não poderíamos deixar de mencionar Sousândrade, outro poeta que, em sua poesia, anedotiza, satiriza e abusa da ironia. Considerado por Haroldo de Campos “o patriarca da poesia brasileira de vanguarda”¹⁶⁹, o poeta antecipa, em alguns poemas, o ramo “coloquial-irônico” do simbolismo. Segundo os irmãos Campos:

Numa composição como “Mademoiselle”, das *Eólias* sousandradinas datadas de 1868 (“poesia que não faz rir, mas descerra uns sorrisos discretos, sem mostrar os dentes”, na pitoresca imagem de Camilo), pode-se divisar uma contribuição precursora a essa linha, nas sutis justaposições de tomadas conversacionais, nas estudadas interpolações de termos franceses, no fraseado que contrasta o sentimentalismo convencional com a irreverência, fazendo assim a crítica ao moralismo de salão e ao pieguismo.¹⁷⁰

Os versos a seguir pertencem ao “Canto Décimo” de *O Guesa* e são um exemplo não só do manejo da ironia, característico do poeta, mas também de suas transgressões estilísticas, aqui representadas pelo exagerado uso de palavras estrangeiras:

No dia de anos bons a *lady* nobre,
 Recamados *drawingrooms* deslumbrantes
 Às recepções, radiosa de brilhantes,
 Deusa o colo alvo e cândido descobre
 A que adornos desmaiam. Suntuosos,
 Bufetes e o *bouquet*. Sorrindo a *miss*
 No adorável serviço de meiguice,
 Que não dos escanções silenciosos,
 Linda oferece a mãozinha branca
 Dizem que beberagem para amor —
 Porém sorrindo ofrece, ingênua e franca,

¹⁶⁸ ALVES, 1997, p. 128.

¹⁶⁹ CAMPOS, 1977, p. 166.

¹⁷⁰ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 45.

O ponche de champanha abrasador.
 Enquanto às *hops* não sendo, das montanhas,
 Sem dúvida que é este o mais propício
 Risonho dia ao doce compromisso
 Do coração que a filtro tal se assanha:
 São *callers* os papás; nem os consente
 Boa etiqueta em casa; e o soberano
 Cetro tem-no a mulher — Quão docemente
 Alvora o dia que é primeiro do ano!
 Gelada a terra, o ar vivo o sol brilhante,
 Aos lagos, que ondas foram sonoras
 De margens d’ecos, o rapaz e as rosas,
 Vêm ao baile do gelo delirante,
 Envolta em vestes de veludos quentes,
 A menina nos pés, viveza e graça,
 O aro prendendo dos patins luzentes,
 Letras sobre o cristal girando traça.
 A Bíblia da família à noite é lida;
 Aos sons do piano os hinos entoados,
 E a paz e o chefe da nação querida
 São na prosperidade abençoados.
 — Mas no outro dia cedo a praça, o *stock*,
 Sempre acesas crateras do negócio,
 O assassino, o audaz roubo, o divórcio,
 Ao *smart* Yankee astuto, abre New York.¹⁷¹

Sousândrade, que viveu em Nova York por algum tempo, conviveu com o capitalismo e com os escândalos de Wall Street, que ele satiriza na parte mais conhecida de *O Guesa*, o “Inferno de Wall Street”. Os versos acima deixam entrever o clima de corrupção e hipocrisia da capital do capitalismo, ao relatar de forma idealizada e romântica as comemorações festivas de uma família em um final de ano, abruptamente seguidas pelo “dia seguinte”, revelador da luta insana pelo dinheiro na sociedade americana.

No final do século XIX, na Europa, o Romantismo já fora substituído pela nova estética do Realismo. No Brasil, em 1870, é lançado um livro de histórias curtas que a crítica considera apenas mediano. São os *Contos fluminenses*, do jovem escritor Machado de Assis. O autor já havia antes incursionado pela poesia e pelo teatro. Apesar da opinião dos críticos, os contos aí publicados apresentam as características marcantes do estilo machadiano: a conversa com o leitor, o estudo da alma feminina e, sobretudo, a fina ironia que caracteriza seu humor pessimista.

Outras obras seguirão essa publicação; porém, só em 1881 é que surge o romance que o coloca entre os grandes autores da literatura universal: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É nessa obra que Machado estabelece o trânsito entre humor e melancolia, que já se vislumbrava em nossa literatura, mas que então atinge seu ponto de excelência. Enylton de Sá Rego observa que é somente depois desse romance que sua obra ficcional passa a apresentar o

¹⁷¹ CAMPOS, 2002, p. 245-246.

distanciamento irônico típico da posição de observador do mundo.¹⁷² Incorporando características realistas, Machado traça o perfil da sociedade fluminense dos últimos anos do Império, sem quaisquer condescendências. E sua desilusão com a sociedade brasileira e com os homens em geral não poderia ser melhor resumida do que na frase que encerra o livro: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”¹⁷³

Conforme constata Marisa Lajolo, Machado vive um tempo no qual se ressalta o contraste entre o país que éramos (tropical, dependente, pobre e analfabeto) e o Brasil que gostaríamos de ser: europeizado, rico adiantado.¹⁷⁴ Esse contraste é mais contundente porque a classe dominante brasileira, à qual pertence a personagem Brás Cubas, também se apresenta culturalmente muito pobre. Depois dessa obra, Machado escreve, *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Em todos eles, predominam, como nas *Memórias...*, “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, que se revelam através do riso amarelo e amargo com que o autor satiriza estereótipos e denuncia a estreiteza de uma sociedade que se quer culta e europeizada.

O século que se inaugura não traz, de início, grandes renovações para as letras brasileiras, sobretudo naquilo que se refere à presença do humor na narrativa, no drama e na lírica nacionais. É verdade que parnasianos e simbolistas não ficaram imunes ao riso. O próprio Olavo Bilac deixa de lado a seriedade e os rigorismos formais para, sob os mais variados pseudônimos, escrever poemas satíricos em que ridiculariza cenas da vida doméstica ou achincalha padres e beatas. Esse seu lado humorístico faz com que Magalhães Júnior diga que em Bilac existe um duplo que parodia seus contemporâneos, que conhece as mazelas da política e da sociedade.¹⁷⁵ É o que se vê na paródia que Bilac faz do conhecido soneto de Luís Guimarães Jr., "Visita a Casa Paterna", transformado por ele em "Visita ao Tesouro":

Como um'ave que volta ao ninho antigo,
Depois de fazer muito desaforo,
Eu quis também rever este Tesouro,
O meu primeiro e virginal abrigo.
Entrei. Um gênio pérfido e inimigo
(Era o espectro do Déficit!) num choro,
Por entre ratos e gambás em coro,
Tomou-me as mãos, e caminhou comigo.
Aqui, outrora... (Oh! se me lembro e quanto!)
Houve muito dinheiro acumulado!
E hoje, papai, nem um vintém... O pranto
Jorrou-me em ondas... Meu Tesouro amado!

¹⁷² REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 124.

¹⁷³ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1997. p. 193.

¹⁷⁴ LAJOLO, Marisa. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. In: ASSIS, 1979, p. 10.

¹⁷⁵ JÚNIOR, R. Magalhães. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Americana, 1974. p. 266-277.

Um compadre comia em cada canto,
Comia em cada canto um encostado!¹⁷⁶

Saliba lembra também, entre os parnasianos da época a figura impar de Emílio de Menezes, que o autor considera “o mais formidável talento na gramática do humor, associado à mais impiedosa sátira pessoal”.¹⁷⁷ Seu humor é fundado na exorbitância léxica, no trocadilho e na afetação. Uma amostra disso pode ser vista na primeira estrofe do soneto “Prosopopéia da Pepa ao Pupo”, essencialmente elaborado na letra P, no qual Menezes retrata uma notícia de 1904, que dizia que o sr. Pupo de Moraes e a sra. Pepa Ruiz de Souza (conhecida atriz dos teatros de revista da época) estavam negociando o arrendamento do mercado do Rio de Janeiro:

Parece peta! A Pepa aporta à praça
E pede ao Pupo que lhe passe o apito
Pula do palco, pálida, perpassa
Por entre um porco, um pato e um periquito.¹⁷⁸

Também o romance, nesse início de século, não fica infenso ao riso. Em 1911 é publicado em forma de folhetim *O triste fim de Policarpo Quaresma*, obra em que Lima Barreto discute de forma crítica e levemente humorística a questão do nacionalismo brasileiro.¹⁷⁹ Há passagens engraçadas, como a que apresenta o projeto de adoção do tupi-guarani como língua oficial e a iniciativa de cumprimentar as pessoas à maneira dos tupinambás: chorando. Mas, em Lima Barreto o cômico torna-se triste, já que seu herói transforma-se aos poucos num patético e desiludido anti-herói, cujo final melancólico não desperta mais o riso no leitor.

Agrippino Grieco, ao escrever a introdução para *Marginália*, livro póstumo de artigos e crônicas de Lima Barreto, reconhece que “ele sentiu, como nenhum outro escritor brasileiro a tristeza e o humor que cabem na vida do pobre.”¹⁸⁰

Em 1915, — mesmo ano em que se publica, então em forma de livro, *Triste fim de Policarpo Quaresma* — aparece, no Rio Grande do Sul, o poema satírico *Antônio Chimango*, de Amaro Juvenal, pseudônimo literário de Ramiro Barcelos. Assim como Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*, o poema ridiculariza o então governador do estado, Borges de Medeiros, e o grupo que o apoiava. Ao utilizar a sátira para fazer sua crítica mordaz, Amaro Juvenal

¹⁷⁶ FORTUNA, Felipe. *Quando Olavo Bilac fez rir*. Disponível em: <<http://felipefortuna.com/olavobilac.html>>. Acesso em: 2 jul. 2007.

¹⁷⁷ SALIBA, 2002, p. 82.

¹⁷⁸ Id. Ibid., p. 82.

¹⁷⁹ BARRETO, Lima. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1999.

¹⁸⁰ GRIECO, Agrippino. Lima Barreto. In: BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 13.

conseguiu alcançar seus objetivos e o livro gozou de grande popularidade por muitos anos. Regina Zilberman constata que o fato de tratar de uma situação vigente no início do século XX não significa a transitoriedade da crítica que o poema propõe. Pelo contrário, seus versos, atacando a forma onipotente do exercício do poder, “denunciam um tipo de conflito e de postura autoritária que vigorou mais de uma vez e por longos períodos na sociedade brasileira.”¹⁸¹ De novo, em situação e espaço diversos, encontramos o humor cumprindo a missão assinalada por Saliba de “ajudar o povo a viver”.

O mesmo Rio Grande do Sul já conhecera, um pouco antes, os *Casos do Romualdo*, de Simões Lopes Neto, publicados, ao longo do ano de 1914, no *Correio mercantil*, de Pelotas.¹⁸² Os *Casos* vão parodiar a figura do gaúcho justamente no momento em que o regionalismo conhecia seu apogeu. Conforme Zilberman:

[...] Simões Lopes Neto não se limita a observar como o campeiro não se habitua às lides urbanas, a cidade dessacralizando a grandeza primitiva conferida pela vida rural. É no seu habitat original que cai por terra a aura atribuída pela literatura ao homem do campo.¹⁸³

O riso é a arma eleita por Simões Lopes Neto para criticar o regionalismo extremado, como o que elege o gaúcho o “centauro do pampa”. Contando histórias inverossímeis, feitos improváveis, o narrador se aproxima de seu célebre antecessor, o fabuloso Barão de Münchhausen, e precede Alexandre, o narrador de histórias anedóticas criado bem mais tarde por Graciliano Ramos.

Se o humor se faz presente no Sul do país, também o Nordeste revela-se fértil na produção de textos cômicos. Desde o século XIX, transpostos de Portugal, circulam em estados como Pernambuco, Ceará, Alagoas, Paraíba e Bahia os livros de cordel. Sem ter o *status* de literatura, em razão de seu caráter popular, os textos de cordel contam histórias do dia-a-dia do povo, retratam a vida cotidiana das cidades ou da região, falam, em geral em tom humorístico, apelando para o cômico, de festas, política, secas, disputas, milagres e atos de heroísmo. Alguns desses livretos, por sua linguagem popular e não-convencional, e pelo tom mordaz de suas críticas, atingem alto grau de comicidade. Declamados e vendidos em praças públicas, numa época em que rádios, jornais e livros ainda se faziam raros e eram incessíveis às camadas mais pobres da população, os cordéis também atingiam o objetivo de, através do riso, ajudar as populações mais desamparadas a sobreviver.

¹⁸¹ ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985. p. 100.

¹⁸² Id. *Ibid.*, p. 96.

¹⁸³ Id. *Ibid.*, p. 96.

Retornando ao centro do país, ainda em 1915, com a publicação, em jornal, de “Urupês”, conforme já mencionado no capítulo anterior, desponta um escritor que se constituirá em verdadeiro precursor do modernismo, ainda que mais tarde seja considerado “inimigo” desse mesmo movimento: Monteiro Lobato.

Lobato, numa época dominada pelo academicismo de uma literatura em que brilham escritores como Coelho Neto e Olavo Bilac, vai dizer não a essa tendência e entregar-se, a um estilo simples, conciso, ágil, que se caracteriza, sobretudo pela visualidade e pela busca de aspectos do quotidiano, do ambiente doméstico, das figuras humildes. Sua linguagem introduz a fala popular e o coloquial na nossa pedante prosa literária. Talvez advenha daí o sucesso que faz até hoje com suas obras infantis.

Mas Lobato é sobretudo um humorista — quem sabe, um dos maiores humoristas brasileiros. Seu instinto crítico mistura-se a um humor irritado e irresistível, de quem quer o impossível: transformar o Brasil e a gente brasileiro na terra e no povo sonhados por ele, lugar de progresso e de igualdade. Por isso a ironia é, também em Lobato, a forma preferencial escolhida para despertar nos leitores, por meio do riso, a consciência das mazelas do país. Ironia é também o tom usado nos contos humorísticos de *Negrinha*. “O colocador de pronomes”, por exemplo, conta a história do nascimento e morte de Aldrovando Cantagallo, ambos ocorridos em virtude de simples erros no uso de pronomes que acabam tendo trágicas conseqüências.¹⁸⁴

Através de Lobato, chegamos enfim ao ponto desejado, a década de 1920, que já inicia sacudida pelos ventos do Modernismo e de suas tempestades inovadoras. A busca da nacionalidade, de uma identidade brasileira, torna-se agora a grande preocupação dos artistas que despontam no nosso cenário cultural. Na literatura, os nomes são bem conhecidos: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Raul Bopp, Cassiano Ricardo.

Quando falamos em tempestades modernistas, queremos referir-nos ao que Mário de Andrade chama de “espírito destruidor” do movimento, que iniciava com o objetivo de romper com as estéticas passadas, especialmente a parnasiana. Em oposição ao rigor gramatical e ao preciosismo lingüístico parnasianos, os poetas modernistas passam a valorizar a incorporação de gírias, a sintaxe irregular e a linguagem oral de vários segmentos da

¹⁸⁴ No conto, o pai de Aldrovando manda um bilhete para a moça por quem está apaixonado, escrevendo “amo-lhe”. O pai da moça aproveita-se do problema gramatical para forçar o jovem a casar-se com a outra filha, argumentando que se a declaração fosse dirigida à filha mais moça ele deveria ter dito “amo-te”. Como usou a terceira pessoa (lhe), só poderia estar dizendo que amava a outra, a filha mais velha. Desse casamento indesejado, nasce o protagonista da história, que acaba por tornar-se um ferrenho gramaticista. (LOBATO, Monteiro. O colocador de pronomes. In: _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1972. p. 78-89.).

sociedade brasileira. Contrapondo-se ao rigor da métrica e da rima tradicionais, propõem o verso livre.

O "espírito destruidor" modernista visava sobretudo à reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais.¹⁸⁵ Para tanto, os mentores desse movimento sugerem a realização de uma revisão crítica da história e das tradições culturais do país e a eliminação do "complexo de colonizados" que tornava os brasileiros apegados a valores estrangeiros. O enfoque de temas do cotidiano também permite a reflexão sobre a realidade brasileira, geralmente pontuada pelo uso do humor, que adquire contornos estéticos dentro da lírica modernista.

Se o Romantismo, o Parnasianismo e o Simbolismo no Brasil inibem o humor na sua lírica, fazendo com que seja exercido quase às escondidas, como se fosse um vício a ser mantido em segredo, o modernismo vem dar um fim a essa interdição, tornando-o uma das suas formas de expressão. Desde a Antiguidade o gênero lírico conviveu com o riso, como nos aponta a obra de Catulo. Se concordamos com Bergson que o riso tem a função de combater a tendência do homem de entregar-se “ao automatismo fácil dos atos adquiridos”,¹⁸⁶ e que pode ser explicado pela “surpresa, pelo contraste”,¹⁸⁷ concordaremos também que poesia e riso trabalham juntos na desautomatização, opondo-se à rigidez da vida e da sensibilidade. Portanto, nada mais natural que a convivência harmônica entre riso e poesia. O humor torna-se, então, elemento da luta contra o academicismo predominante. Em quase toda a obra lírica de Mário de Andrade, poesia e humor estão entrelaçados. O mesmo pode-se dizer de sua narrativa. Nunes observa que o poeta define seu humorismo individual com um traço brasileiro.¹⁸⁸ Mário expressa claramente essa idéia ao final de “O poeta come amendoim”, no verso que assinalamos em negrito:

Brasil amado não porque seja minha pátria,
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
 O gosto dos meus descansos,
 O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
 Porque é o meu sentimento pachorrento,
 Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.¹⁸⁹

Em Oswald de Andrade, o uso do humor é ainda mais evidente: está na paródia dos documentos oficiais do descobrimento do Brasil; na colagem feita a partir deles; e, sobretudo,

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 240.

¹⁸⁶ BERGSON, 2001, p. 14.

¹⁸⁷ Id. *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁸ NUNES, 1969, p. 101.

¹⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 161.

no poema-piada, tão condenado, depois, pelos próprios modernistas. Injustamente condenado, diríamos. O poema-piada é visto por Mário de Andrade como uma forma fácil de fazer poesia.¹⁹⁰ Entretanto, para concretizá-lo, exige-se do poeta, além do óbvio senso de humor, a capacidade de concisão, de concentração. É da concisão da forma que depende o efeito e, portanto, o sucesso do poema. Vejamos alguns exemplos bem conhecidos da poesia oswaldiana:

o gramático
Os negros discutiam
que o cavalo sipantou
mas o que mais sabia
disse que era
sipantarrou.¹⁹¹

o capoeira
Qué apanhá sordado?
— O quê?
— Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.¹⁹²

Nos dois textos, aparecem os “maus modos” característicos dos poemas-piada de Oswald de Andrade e, ao mesmo tempo, toda a sua maestria na arte de fazer “poemas curtos feitos pra gente dar risada”.¹⁹³ Mário de Andrade diz muito mal do poema-piada, considerando-o “um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira contemporânea”.¹⁹⁴ Mas devemos considerar que a essa altura os dois poetas já estavam de relações estremecidas. Manuel Bandeira não parece compartilhar completamente dessa opinião, ainda que lastime o desserviço prestado pelo poema-piada à causa modernista. Em *Itinerário de Pasárgada*, o poeta reclama:

Piadas... Piadas como mais tarde as faria Murilo Mendes a propósito do Rio Paraibuna e da Batalha de Itararé. Por essas e outras brincadeiras estamos agora pagando caro, porque o “espírito da piada”, o “poema-piada” são tidos hoje por característica precípua do modernismo, como se toda a obra 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, e continua sendo, o seu modo peculiar de expressão. [...] 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?¹⁹⁵

¹⁹⁰ ANDRADE, 1972, p. 34.

¹⁹¹ ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. VII. p. 93.

¹⁹² Id. *Ibid.*, p. 94.

¹⁹³ ANDRADE, op. cit., p. 34.

¹⁹⁴ Id. *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁵ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

Bandeira, acusado por Mário de cair às vezes “nessa precariedade”, é outro modernista que se utiliza do humor, sobretudo nos poemas em que trata de suas visões do Brasil, da terra e do povo. O humor também se faz presente nos textos mais intimistas do poeta, na forma em que encara sua doença e a morte. O poeta, que clama pelo lirismo dos *clowns* de Shakespeare,¹⁹⁶ não vai usar a comicidade dos palhaços, destinada a arrancar gargalhadas do público (se bem que os palhaços são, no fundo, figuras tristes, cujo riso precisa ser pintado numa face melancólica), mas a ironia, às vezes leve, às vezes corrosiva, capaz de provocar no leitor o sorriso torto de quem reconhece nos versos a condição humana.

Entendemos, a partir de Schlegel, que o riso irônico contém também o seu contrário, a melancolia. Sem ela, a ironia não se realiza. A ironia, nas poesias modernistas de Bandeira, atua como uma forma de ver não só o individual (o poeta ironiza sua própria miséria), como o coletivo, a terra e o povo brasileiros.

Privilegiando a ironia como forma preferencial de seu humor, Bandeira desenvolve ao máximo uma tendência manifesta na poesia brasileira desde Gregório de Matos, a do uso de um humor crítico e melancólico que faz com que a “pena da galhofa” mergulhe, com frequência, em nossa literatura, na “tinta da melancolia”.

3.2 A tinta da melancolia

Os estudos sobre a melancolia perdem-se na Antiguidade. Se o riso é motivo das reflexões de Aristóteles, a melancolia merece um estudo bem mais profundo do filósofo, cuja atenção parece ter sido despertada pelo fato constatado por ele de que os indivíduos excepcionais são manifestamente melancólicos. No início de seu tratado, Aristóteles pergunta-se:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?¹⁹⁷

¹⁹⁶ Em “Poética”, poema publicado em *Libertinagem*. (BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 129.).

¹⁹⁷ ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX,1*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. p. 81.

Aristóteles aponta as figura de alguns melancólicos: Empédocles, Platão, Sócrates e “a maioria dos que se consagram à poesia”.¹⁹⁸ Na “Apresentação” ao *Problema XXX*, Jakie Pigeaud diz estar persuadido de que a poesia está na origem da meditação do filósofo e que essa reflexão torna-se universalizável, extensiva a todas as atividades humanas. Portanto, em qualquer atividade, o melhor é o melancólico.¹⁹⁹

Pigeaud lembra que, segundo Demócrito e Platão, ninguém seria um bom poeta sem o sopro da inspiração, comparável à loucura. Eurípidés é visto como um melancólico e escreve suas tragédias no isolamento de uma caverna.

Na seqüência de seu estudo, Aristóteles examina a dualidade da bile negra, sujeita ao frio ou ao calor. Essa mistura inconstante da bile negra, quente e fria, provoca as diferenças de caráter e de atitude, dependendo da prevalência de um ou outro estado. Sendo o estado da mistura completamente concentrado, o ser humano será melancólico no mais alto nível; se a concentração é um pouco atenuada, eis os seres de exceção. Mas Aristóteles observa que estes são inclinados às doenças da bile negra, se não tomarem cuidado. Entre elas, a epilepsia, a apoplexia, as fortes atimias ou os terrores.

Ao fazer um balanço dos estudos sobre a melancolia no decorrer dos tempos, Jaime Ginzburg parte da concepção de Hipócrates, a quem se atribui a criação do conceito.²⁰⁰ Para o pai da medicina, a melancolia é um estado de tristeza e medo de longa duração. Essa concepção é adotada e expandida por Constantinus Africanus em seu livro *De melancholia*:

Os acidentes que a partir dela [da melancolia] sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos porque confundem a alma.
Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado.
O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano.²⁰¹

Ginzburg pondera que, para Constantinus, o melancólico é alguém que “vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se perturba com o futuro, pelo medo de um possível dano.”²⁰²

De forma geral, a melancolia é vista pelos antigos como uma doença que atinge o corpo e a alma. Nos dias de hoje, fala-se em depressão, problema que atormenta uma parcela grande da população. Tratando do assunto, o médico e escritor Moacyr Scliar diz que a depressão é o

¹⁹⁸ ARISTÓTELES, 1998, p. 83.

¹⁹⁹ PIGEAUD, Jakie. Apresentação. In: ARISTÓTELES, op. cit., p. 46.

²⁰⁰ GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante*: elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 1997. Tese (Doutorado em Letras, área de Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 44.

²⁰¹ CONSTANTINUS AFRICANUS apud GINZBURG, 1997, p. 44.

²⁰² GINZBURG, op. cit., p. 45.

mal encontrado em até 30% das pessoas que buscam serviços de assistência médica geral.²⁰³ Ressalta, entretanto, que a melancolia não pode ser confundida com tristeza, tédio ou depressão.

Scliar inicia seu estudo da melancolia evocando a Peste Negra e a sífilis, doenças que atormentaram o homem medieval e tornaram a idéia da morte muito presente, favorecendo o aparecimento de imagens melancólicas em todas as instâncias da sociedade. As artes plásticas e a literatura são veículos importantes para a propagação desse clima. Na pintura, Dürer e Cesare Ripa, ambos, no século XVI, retratam a própria Melancolia.

Parte do trabalho de Scliar versa sobre a obra de Robert Burton (1577–1640), estudioso inglês, ele mesmo um “melancólico”. “Escrevo sobre melancolia para manter-me ocupado — e assim livrar-me da melancolia”, diz ele.²⁰⁴ A geração de Burton é uma geração melancólica. Scliar lembra que, naquela época, os melancólicos são tão comuns em Londres que constituem um grupo social, *the malcontent*, jovens intelectuais, de origem aristocrática, que se vestem de negro e vivem taciturnos. Por isso, a melancolia passa a ser conhecida como “a doença inglesa”. “E era mesmo uma doença inglesa?”, pergunta Scliar.²⁰⁵ A questão que o escritor coloca é a mesma que já foi feita a respeito do riso. Assim como Propp diz acontecer com o riso, existem povos mais ou menos melancólicos? Scliar fala dos budistas, para quem se retrair não é uma atitude melancólica, mas sábia. Menciona também nativos de Papua-Nova Guiné, que valorizam a dramática expressão da tristeza e do luto. E conclui que os estados psicológicos definidos como doença, como ocorre com a melancolia, podem ter “uma função adaptativa na evolução humana, representando, ao menos em certas sociedades, alguma vantagem, tanto para o portador da condição quanto para a comunidade.”²⁰⁶ Os melancólicos podem, portanto, ser fator de estabilidade em comunidades ou épocas que passam por súbitas transformações, como acontece no início da Idade Moderna.

Assim como ocorre com o riso, também não é fácil encontrar uma definição exata para melancolia. Embora diga-se que melancolia se diferencia de tristeza, em geral os dois termos são usados indistintamente, ora um, ora outro. A característica de *pathos* conferida desde a Antiguidade ao estado melancólico faz também com que ele se confunda com o que hoje conhecemos como depressão.

²⁰³ SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 57.

²⁰⁴ BURTON, apud SCLIAR, 2003, p. 54.

²⁰⁵ SCLIAR, op. cit., p. 55.

²⁰⁶ Id. Ibid., p. 56.

Burton, segundo Scliar, considerava a melancolia sobretudo como uma experiência existencial, o que lhe confere um caráter mais abrangente do que aquele que é dado à tristeza, ou seja, enquanto a tristeza é passageira, a melancolia é duradoura. O conceito evolui e, no século XIX, Jean-Etienne Esquirol, discípulo de Pinel, diz que melancolia é um termo adequado só para poetas e filósofos, que não se preocupam com a exatidão. Scliar nos informa que Esquirol propõe a expressão *lipemania*: situação mórbida que se caracteriza por uma paixão triste, debilitante, opressiva.²⁰⁷

Sendo o estado melancólico foco de atenção da psiquiatria, Freud não poderia deixar de estudá-la, o que faz em um tratado intitulado *Luto e melancolia*.²⁰⁸ Para o pai da psicanálise, o sentimento de luto supõe a aceitação da perda como algo irreversível, que precisa ser aceito, o que é feito através de um mecanismo de substituição. A melancolia, ao contrário, provém de um sentimento de não-aceitação da perda, o que provoca desânimo e falta de interesse pelo mundo externo. Freud observa que o melancólico agride o próprio ego e encontra satisfação na exposição de sua dor.

Ginsburg, resumindo as teorias de Romano Guardini, Jean-Pierre Schaller e Olivier Pot, diz que os três abraçam a idéia de que existe um vínculo direto entre melancolia e dualismo, tese já defendida anteriormente por Burton. Para Guardini, o comportamento dual do melancólico se deve à coexistência de dois instintos antagônicos do sujeito: a afirmação de si, em busca de uma ascensão, e a renúncia à existência. A frustração gerada por esse antagonismo faz com que Guardini invista na idéia da existência de um aspecto auto-destrutivo na melancolia.²⁰⁹ A idéia da frustração como geradora do estado melancólico está também presente nas reflexões de Jean-Pierre Schaller que, segundo Ginsburg, vincula melancolia e dualismo ao propor que entre as expectativas do melancólico e sua frágil realidade existe uma oposição: o homem aspira ao Absoluto, mas vê-se preso na inevitabilidade de seus limites.²¹⁰ Para Olivier Pot, a melancolia é um “estado de passagem”, ou seja, surge quando ocorre uma transição, uma passagem de um estado para outro. A consciência da passagem da maturidade à velhice é melancólica, no entender do autor. Portanto, a dualidade da melancolia consiste nesse processo de passagem entre dois estados. Ginsburg salienta que a teoria de Pot se sustenta na idéia, também trabalhada por Freud e Schaller, de que “a irrecuperabilidade do passado consiste em motivação para constituição da

²⁰⁷ SCLIAR, 2003, p. 59.

²⁰⁸ FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, s.d. Vol. XIV. CD-ROM.

²⁰⁹ GINSBURG, 1997, p. 54.

²¹⁰ Id. Ibid., p. 55.

melancolia.”²¹¹ Por fim, é possível, segundo Ginsburg, a partir do que há de comum entre os três autores, inferir que o dualismo do melancólico resulta da impossibilidade de uma experiência do Absoluto. O homem entrega-se à melancolia sobretudo pela relativização de valores, pela frustração de expectativas de superação de limites e pelo reconhecimento da transitoriedade e da finitude.

Eduardo Lourenço, estudando o assunto, observa que o sentimento da melancolia “parece inscrever-se numa constelação de afecções da alma que vão da tristeza à angústia, sem esquecer o tédio”.²¹² Para ele, a melancolia, por ser uma manifestação estrutural do ser humano, afetado pela sua relação com o tempo, não se confunde com manifestações fortuitas, casuais da nossa existência, como a tristeza ou a nostalgia, já que estas têm “causas, origens e motivações identificáveis na ordem da experiência empírica dos homens”.²¹³ Não é o que ocorre com a melancolia, pois o que fala nela está fora da esfera empírica, ainda que possa alterar nosso comportamento dito “normal”. O autor refere-se a uma melancolia moderna, própria de seres insatisfeitos com a sua condição humana, o que não nos parece muito distante da melancolia encontrada na poesia antiga, conhecedora da dor inexprimível do tempo que foge, em que Lourenço identifica a fonte originária da melancolia. Já a angústia provém da consciência de uma vida subtraída ao futuro, do entendimento de nossa finitude. Na angústia, diz o autor, tudo é urgência, estamos premidos pela imagem de uma morte imaginada e vivida com absoluta falta de escolha. Para Lourenço “o campo próprio da angústia é o da imaginação, imaginação do pior, em que o real fica de fora.”²¹⁴ Já o tédio, pelo contrário, conduz-nos para o real e o tempo roda invariavelmente em torno de si mesmo.

Tendo estabelecido alguns marcos importantes dos estudos da melancolia na história da humanidade, interessa-nos voltar a um ponto fundamental para os estudos que se seguirão, qual seja, o entendimento de que a melancolia é um estado de espírito que, além de individual, pode ser também cultural e próprio de determinada época. E assim como questionamos a existência de um humor brasileiro, indagamo-nos agora sobre a existência de uma melancolia própria do nosso povo.

O Brasil é o país do riso, da alegria, do carnaval, da piada. Consenso geral? Não. Em 1928, surge *Retrato do Brasil*, um livro que contesta a aura de felicidade que circunda o país,

²¹¹ GINSBURG, 1997, p. 55.

²¹² LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 16.

²¹³ Id. *Ibid.*, p. 20.

²¹⁴ Id. *Ibid.*, p. 17.

ao declarar que “Numa terra radiosa vive um povo triste.”²¹⁵ Seu autor, Paulo Prado, vem de importante família de empresários e políticos paulistas. É um intelectual respeitado, cujas amizades abrangem um número expressivo de representantes da vida cultural brasileira, entre eles, Olavo Bilac, Joaquim Nabuco, o barão de Rio Branco, Anita Malfatti, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, apenas para citar alguns. Este último considera Paulo Prado um dos principais apoiadores da Semana de Arte Moderna de 1922.²¹⁶ *Retrato do Brasil*, que tem como subtítulo *Ensaio sobre a tristeza brasileira*, procura apontar os problemas fulcrais do país: nossos atrasos econômico, político e cultural, cujas causas ele pretende conhecer bem. Existe, diz ele, uma tristeza inerente ao povo brasileiro, que nos condena à imobilidade, à submissão.

Prado considera que há povos tristes e povos alegres e estabelece quem é quem no universo da tristeza e da alegria:

Ao lado da taciturnidade indiferente ou submissa do brasileiro, o inglês é alegre, apesar da falta de vivacidade e de aparência; o alemão é jovial dentro da disciplina imperialista que o estandardizou num só tipo; todos os nórdicos da Europa respiram saúde e equilíbrio satisfeito. O nosso próprio antepassado de Portugal, cantador de fados saudosos, enamorado e positivo, é um ser alegre quando comparado com o descendente tropical, vítima da doença, da pálida indiferença e do vício da cachaça...²¹⁷

A tristeza é resultado, segundo ele, do nosso processo de colonização, caracterizado por um comportamento luxurioso e movido pela cobiça. Tanto a luxúria quanto a cobiça, levadas ao exagero, acabam provocando a fraqueza do corpo e do espírito e provocando o estado de melancolia dos habitantes da Colônia. Essa fraqueza, portanto, está associada aos propósitos dos colonizadores, aventureiros dominados por dois sentimentos: o sensualismo e a paixão pelo ouro. Incentivadas pela presença de índias e negras na colônia e pela abundância de ouro e pedras, as duas paixões resultariam no enfraquecimento físico e moral dos habitantes da nova terra.

No fundo, o que se constata é o repúdio do autor à mestiçagem. Ao mesmo tempo que condena a escravidão, vista por ele como a raiz de todos os males, o autor, invertendo os papéis, vê negros e mulatos como elementos corruptores e desagregadores dos valores morais. Comentando a situação do Brasil antes da Independência, ele diz:

²¹⁵ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaios sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 53.

²¹⁶ ANDRADE, 1972, p. 235.

²¹⁷ PRADO, op. cit., p. 144.

O mal, porém, roía mais fundo. Os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio das famílias. As negras e mulatas viviam na prática de todos os vícios. Desde crianças – diz Vilhena – começavam a corromper os senhores moços dando-lhes as primeiras lições de libertinagem. Os mulatinhos e crias eram perniciosíssimos. Transformavam as casas, segundo a expressão consagrada e justa, em verdadeiros antros de depravação.²¹⁸

Prado abraça as impressões de Vilhena²¹⁹ e, ao longo do livro, vai desenvolver esse raciocínio. Censurando os três séculos de escravidão, causa dessa situação lamentável, Prado diz que, no início do século XIX, a Colônia era um corpo amorfo, de mera vida vegetativa, “mantendo-se apenas pelos laços tênues da língua e do culto”.²²⁰

Acrescente-se a isso uma indigência intelectual e artística completa e teremos o pobre quadro que a então Colônia apresenta à época de sua Independência. Mas os males sempre podem ser maiores, pois, segundo Prado, “nesse organismo precocemente depauperado, exposto às mais variadas influências mesológicas e étnicas, ao começar o século da independência, manifestou-se, como uma doença, o mal romântico.”²²¹

Da mesma forma que combate a miscigenação, Prado se compraz em apontar os malefícios do Romantismo, que conduzem, segundo ele, à hipertrofia da imaginação e da sensibilidade. Como todo excesso se paga, o resultado é a misantropia e o pessimismo. Prado cita Chateaubriand, “Homem, tu só existes pela tristeza de tua alma e pela eterna melancolia do teu pensamento”, para concluir que o Romantismo foi de fato um criador de tristeza e que, no Brasil, “o círculo se fechou numa mútua correspondência de influências: versos tristes, homens tristes; melancolia do povo, melancolia dos poetas.”²²² Morte e amor são os refrões da nossa poesia romântica. Fisicamente fraca pelo gasto da máquina nervosa, a juventude, numa reação instintiva de vitalidade, procurava a sobrevivência num erotismo alucinante. Paulo Prado conclui, mais uma vez, que os românticos representavam a astenia da raça, o vício de nossas origens mestiças.

Cinco anos mais tarde, em 1933, Gilberto Freyre publica *Casa grande & senzala*, que responde aos exageros de Paulo Prado, tentando mostrar os benefícios que a miscigenação traz para o país em formação, especialmente no plano cultural. No início do século XXI, o avanço das pesquisas genéticas torna obsoletas todas essas teorias, ao derrubar, no campo biológico, o conceito de raça. Sobre esses estudos, ainda recentes, o texto de Ali Kamel é esclarecedor:

²¹⁸ PRADO, op. cit., p. 154.

²¹⁹ Conforme nota de página, no livro de Prado (1997, p. 154), trata-se de Luís dos Santos Vilhena, que, em 1802, escreve *Cartas de Vilhena – Notícias soteropolitanas e brasílicas*.

²²⁰ PRADO, 1997, p. 160.

²²¹ Id. Ibid., p. 164.

²²² PRADO, 1997, p. 182.

O genoma humano é composto por 25.000 genes. As diferenças mais aparentes (cor da pele, textura dos cabelos, formato do nariz) são determinadas por um conjunto de genes insignificamente pequeno se comparado a todos os genes humanos. Para ser exato, as diferenças entre um branco nórdico e um negro africano compreendem apenas uma fração de 0,005 do genoma humano. Por essa razão, a imensa maioria dos geneticistas é peremptória: no que diz respeito aos homens, a genética não nos autoriza falar em raças. Segundo o geneticista Craig Venter, o primeiro a descrever o genoma humano, “raça é um conceito social, não um conceito científico”.²²³

Portanto, se, na década de 1920, Paulo Prado não escondia o preconceito que revelava o pensamento dominante nas elites cultas, hoje, diante da nova concepção de raça, ele adquire um significado aberrante. Entretanto, não podemos desconhecer-lhe o valor de tentar desvendar as razões de, “numa terra radiosa”, habitar um povo triste. As raízes do que mais tarde se constituirá no “humor da desilusão” apontado por Saliba, são, bem ou mal, pesquisadas e desentranhadas por Prado; portanto, qualquer estudo que se faça hoje sobre a melancolia no Brasil não pode desconhecer o pensamento do autor.

Certamente num ponto precisamos concordar com Prado: somos o produto de três raças tornadas tristes pelas circunstâncias que a nação que se forma lhes oferece. O português que aqui chega, no fundo, já é um triste, ou porque vem forçado pelo desterro, ou porque já padece da saudade provocada pela ausência de Portugal. Sua ânsia é enriquecer rapidamente e retornar à terra natal. Mas não é isso que acontece, a maioria permanecendo no Brasil e sofrendo da nostalgia da distância. Conforme constatamos no capítulo anterior, Gilberto Freyre já destaca a melancolia do português, alguém que é capaz de cair, das alturas da alegria, na tristeza, no desespero, no suicídio. Quanto ao índio, é natural que o primitivo dono da terra, cujo riso é registrado na carta de Caminha, tenha tornado-se, ao ser espoliado de seu território, escravizado e forçado a assumir uma cultura tão estranha à sua, um ser melancólico, de poucas alegrias. Por fim, mais razões para a tristeza e a melancolia têm os negros, arrancados de seu *habitat* para serem jogados como escravos em plantações de açúcar ou nas desumanas charqueadas. Fora da liberdade, não há espaço para uma alegria completa. Saudoso de uma situação perdida, o negro é acometido do “banzo”, estado psicológico que conduz a uma nostalgia profunda, seguida de apatia, inanição e, por vezes, loucura e morte.²²⁴

Na formação de nossa identidade nacional, estão, portanto, três raças tristes, cuja tristeza transparece na literatura aqui produzida, muitas vezes sob a forma de uma ironia cortante, que lhe dá, simultaneamente, um caráter debochado e jocoso e uma melancolia profunda.

²²³ KAMEL, Ali. *Não somos racistas: uma reação aos que querem nos transformar numa nação bicolor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 45.

²²⁴ HOUAISS, 2001, p. 397.

É o que podemos observar na obra de Gregório de Matos. Ao lado de poemas satíricos, em que faz a crítica da sociedade, encontramos outros em que o poeta tece lamentações de foro íntimo. Há ainda alguns em que as duas tendências, a sátira e a melancolia íntima, misturam-se. Um exemplo dessa mistura está em “À Bahia”, soneto do qual transcrevemos a primeira estrofe:

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.²²⁵

O tom exclamativo com que se inicia o primeiro verso, em que o nome próprio se faz acompanhar do adjetivo “triste”, imprime ao texto a forma melancólica com que o poeta vê sua cidade e a sua própria condição. Bosi, analisando o poema, diz o seguinte:

Assim nomeia-se a Bahia, o espaço de vida, não como alheio ou estranho à voz do poeta, mas imantado pela força das suas paixões; não o nome em si, menção abstrata, mas o nome-para-o-eu, o nome sofrido, o nome a que o tom exclamativo dá graus de canto; o nome qualificado, *triste*.²²⁶

Bosi salienta o caráter ambíguo do adjetivo “triste”, que tanto denota estado de alma depressivo e melancólico, como, no contexto inteiro do soneto, conota a idéia de infelicidade, ligando-se, nesse caso, também a “desgraçado” e “miserável”, sobre os quais paira uma sombra de culpa. “A Bahia não está só magoada; também é um exemplo lastimável de mudança para situação pior, de cuja responsabilidade não pode isentar-se.”²²⁷ Lembramos aqui a teoria já citada de Pot, de que a dualidade da melancolia consiste no processo de passagem entre dois estados. Nesse exemplo, o eu-lírico lamenta a perda de um estado anterior de abundância e o atual estado de miséria, que tanto é da cidade quanto dele.

A melancolia também percorre os versos dos poetas mineiros do século XVIII. Não é difícil encontrá-la nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa, na lírica de Tomás Antônio Gonzaga, que parte para um exílio sem retorno, ou nos versos de Alvarenga Peixoto, que, da prisão, lamenta a ausência da esposa e da filha, num dos poemas mais conhecidos da lira arcadiana, do qual transcrevemos as estrofes inicial e final :

Bárbara bela
Do Norte estrela
Que meu destino
Sabes guiar,
De ti ausente,

²²⁵ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 94.

²²⁶ Id. *Ibid.*, p. 95.

²²⁷ Id. *Ibid.*, p. 95.

Triste somente
 As horas passo
 A suspirar.
 Isto é castigo
 Que Amor me dá.

[...]

Tu, entre os braços,
 Ternos abraços
 Da filha amada
 Podes gozar.
 Priva-me a estrela
 De ti e dela,
 Busca dois modos
 De me matar
 Isto é castigo
 Que Amor me dá.²²⁸

No entanto, uma melancolia mais sutil pode ser encontrada nas obras desses poetas. Nas *Cartas chilenas*, por exemplo, o tom debochado e ferino da sátira revela, nas entrelinhas, a melancólica situação enfrentada pelo Brasil colônia e, mais especificamente, por Minas Gerais. Em algumas cenas, o tom torna-se lamentoso e aflito, como nos seguintes versos da Carta Décima:

Não é isso furtar? Não é violência?
 Ah! pobre, ah! pobre povo, a quem governa
 um bruto general, que ao céu não teme,
 nem tem o menor pejo de lhe verem
 tão indignas ações os outros homens!²²⁹

Desaparece nesses versos qualquer intenção cômica. Gonzaga deplora a situação do povo entregue aos desmandos de um ímpio e injusto governante. A dupla presença da exclamação “ah! pobre povo” salienta a tristeza dos versos. Adiante, na mesma carta, segue-se o relato da cena em que um inocente, posto na cadeia sem nenhuma culpa, é torturado através de trabalhos forçados:

O preso injuriado desfalece,
 e o chefe desumano desce à rua,
 para que possa de mais perto vê-lo.
 Sucede a um desmaio outro desmaio;
 o negro companheiro então lhe acode,
 nos braços compassivos o sustenta;
 porém o vil chefe, que deseja
 o vê-lo ali morrer, por um soldado
 manda ao negro dizer que ao preso deixe
 e cuide em prosseguir o seu trabalho.
 Os mesmos desumanos, que rodeiam
 tão bruto general, aqueles mesmos,

²²⁸ PROENÇA FILHO, Domicio. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa*, Tomas Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 974-975.

²²⁹ Id. *Ibid.*, p. 874.

que, alegres, executam seus mandados,
 apenas escutaram tal preceito,
 um pouco emudeceram e tiveram
 os rostos tristes, muito tempo baixos.
 Os outros, Doroteu, deram suspiros
 e, bem que forcejaram, não puderam
 fazer que os olhos não se enchessem d'água.²³⁰

O clima melancólico é assegurado não apenas pela visão da cena triste e da reação daqueles que a assistem, mas pelo uso de expressões como “braços compassivos”, “rostos tristes”, “suspiros” e olhos cheios d’água.

A melancolia pode apresentar ainda outros aspectos, como no poema “Fábula do Ribeirão do Carmo”, de Cláudio Manuel da Costa, em que a própria natureza, na figura do ribeirão, apresenta-se triste. Aproveitando um episódio da mitologia grega, o poeta traça a trajetória do ribeirão, dando à natureza um componente doloroso, como pode ser observado nas estrofes abaixo:

[...]
 Um murmurar sonoro
 Apenas se me escuta;
 Que até das mesmas lágrimas que choro,
 A Deidade absoluta
 Não consente ao clamor se esforce tanto,
 Que mova à compaixão meu terno pranto.

Daqui vou descobrindo
 A fábrica eminente
 De uma grande cidade; aqui polindo
 A desgrenhada frente,
 Maior espaço ocupo dilatado,
 Por dar mais desafogo a meu cuidado.

[...]
 Enfim, sou qual te digo,
 O Ribeirão prezado;
 De meus Engenhos a fortuna sigo:
 Comigo sepultado
 Eu choro o meu despenho; eles sem cura
 Choram também a sua desventura.²³¹

Se a lírica do Arcadismo mostra-se melancólica, o que não dizer da lírica romântica? A melancolia é um dos aspectos que caracteriza a estética do Romantismo. Já vimos, com Freud, que a melancolia pode nascer de um sentimento difuso de perda, e que esse sentimento tende a tornar-se permanente. Vimos, também, que podem existir períodos melancólicos. Arnold

²³⁰ PROENÇA FILHO, op. cit., p. 875.

²³¹ Id. Ibid., p. 126-127.

Hauser considera que o homem romântico é acometido de um sentimento de frustração, advindo da não realização de seus ideais.²³² Essa frustração gera a propensão para o pessimismo e para a melancolia que se revelam na literatura do pré-romantismo e acentuam-se nas décadas seguintes. O otimismo que movera a burguesia do século XVIII vai sendo solapado pelas imagens da miséria criada pela Revolução Industrial. Hauser mostra a gênese dessa situação na seguinte passagem:

As novas camadas que agora se fazem ouvir, têm contatos intelectuais com a aristocracia e têm menos razão para serem otimistas do que a burguesia economicamente privilegiada. Mas mesmo o antigo público leitor, a burguesia, que se associara com a aristocracia, modificou-se no seu senso espiritual. A sua exultação com a vitória, a sua confiança, a consciência do seu poder, quase ilimitados no tempo dos seus primeiros êxitos, enfraqueceram e esvaíram-se. Começa, agora, a considerar as suas realizações como coisas naturais, a tomar consciência do que lhe foi negado, e já talvez sinta que está ameaçada pelas classes que estão a ascender das camadas inferiores. A miséria dos explorados tem um efeito perturbante e depressivo. Uma melancolia profunda apossa-se da alma dos homens; os aspectos sombrios e as desigualdades da vida manifestam-se em tudo; a morte, a noite, a solidão, o anseio por um mundo distante, desconhecido, fora do presente, passam a constituir os temas principais da poesia e da literatura, e aquela entrega-se, rendida à intoxicação do sofrimento, como já se rendera à voluptuosidade do sentimentalismo.²³³

No Brasil não foi diferente. Nossos poetas também entregaram-se à intoxicação do sofrimento. A desilusão amorosa, a doença, a morte, o tédio da vida, o erotismo, os sonhos frustrados, a saudade são temas recorrentes na lírica romântica brasileira, principalmente a da segunda geração. Esse temperamento romântico, sobretudo dos poetas, é que leva Paulo Prado a estabelecer uma visão extremamente negativa desse período. Segundo ele, “o romantismo foi de fato um criador de tristeza pela preocupação absorvente da miséria humana, da contingência das coisas, e sobretudo pelo que Joubert chamava o insuportável desejo de procurar a felicidade num mundo imaginativo.”²³⁴ Referindo-se mais diretamente aos poetas brasileiros e citando José Veríssimo, Prado conclui:

A nossa primeira geração romântica já fora triste, porque religiosa e moralizante, observou José Veríssimo; na segunda, a tendência se acentuou pelo ceticismo e desalento dos chefes da escola. Perseguiu-os a idéia contínua da morte próxima e, como uma mulher desejada, lhe faziam versos amorosos.²³⁵

Fácil é a tarefa de encontrar exemplos de melancolia nos versos de nossos poetas românticos: Gonçalves Dias e a “Canção do Exílio”; Castro Alves e “Mocidade e morte”; Álvares de Azevedo e “Lembrança de Morrer”; Casimiro de Abreu e “Meus oito anos”;

²³² HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. II.

²³³ Id. *Ibid.*, p. 711.

²³⁴ PRADO, 1997, p. 182.

²³⁵ Id. *Ibid.*, p. 182.

Fagundes Varela e o “Canto do Calvário”. Vamos, porém, buscar outros exemplos. Na poesia indianista de Gonçalves Dias, conforme mostra Bosi, o conflito das civilizações é trabalhado na sua dimensão de tragédia. Nela lateja a consciência do destino cruel que aguardam as tribos tupis quando a conquista européia se põe em marcha. Bosi atenta para o caráter apocalíptico dessa poesia em que o fim de um povo é descrito como o fim do mundo.²³⁶ No último canto que dedicou ao selvagem, sua epopéia inacabada dos *Timbiras*, o poeta lamenta a sorte da América, com sua natureza profanada e suas gentes vencidas:

Chame-lhe progresso
 Quem do extermínio secular se ufana;
 Eu modesto cantor do povo extinto
 Chorarei nos vastíssimos sepulcros
 Que vão do mar aos Andes, e do Prata
 Ao largo e doce mar das Amazonas.²³⁷

Castro Alves reflete em seus poemas a dualidade que, como já vimos antes, é marca da melancolia. Como uma terra de tantos esplendores, de claridades tropicais, pode abrigar a mancha escura da escravidão? A dor gerada pelo “estado de passagem” e por uma perda irremediável que não é passível de superação está presente na lírica do poeta dos escravos. Os versos que se seguem pertencem ao “Navio negreiro” e carregam não apenas a denúncia do horror a que os escravos eram submetidos, mas a tristeza da separação e da perda da liberdade:

São mulheres desgraçadas,
 Como Agar o foi também.
 Que sedentas, alquebradas,
 De longe... bem longe vêm...
 Trazendo com túbios passos,
 Filhos e algemas nos braços,
 N'alma — lágrimas e fel...
 Como Agar sofrendo tanto,
 Que nem o leite de pranto
 Têm que dar para Ismael.

Lá nas areias infindas,
 Das palmeiras no país,
 Nasceram — crianças lindas.
 Viveram — moças gentis...
 Passa um dia a caravana,
 Quando a virgem na cabana
 Cisma da noite nos véus...
 ...Adeus, ó choça do monte,
 ...Adeus, palmeiras da fonte!
 ...Adeus, amores... adeus!...

Depois, o areal extenso...
 Depois, o oceano de pó.
 Depois no horizonte imenso

²³⁶ BOSI, 1992, p. 186.

²³⁷ Id. Ibid., p. 186.

Desertos... desertos só...
 E a fome, o cansaço, a sede...
 Ai! quanto infeliz que cede,
 E cai p'ra não mais s'erguer!...
 Vaga um lugar na cadeia,
 Mas o chacal sobre a areia
 Acha um corpo que roer.

Ontem a Serra Leoa,
 A guerra, a caça ao leão,
 O sono dormido à toa
 Sob as tendas d'amplidão
 Hoje... o porão negro, fundo,
 Infecto, apertado, imundo,
 Tendo a peste por jaguar...
 E o sono sempre cortado
 Pelo arranque de um finado,
 E o baque de um corpo ao mar...²³⁸

Castro Alves utiliza-se de vários recursos poéticos para intensificar a melancolia: repetições (Adeus... Adeus.../ depois/ desertos... desertos só); exclamações dolorosas; reticências, provocando a imaginação do leitor para o que não se ousa dizer. Mas são as imagens antitéticas entre um ontem paradisíaco e um hoje dantesco que se encaixam naquilo que Freud denomina de “perda irremediável”. Nunca mais, nunca mais a Serra Leoa, a choça do monte, o sono tranqüilo, os amores que ficaram para trás.

“Nunca mais” é também a epígrafe que abre o poema de Álvares de Azevedo “Lembrança de Morrer”.²³⁹ O verso — “No more! O never more!” — é de Shelley, poeta inglês que, no seu texto, lamenta a brevidade da vida e os anos de juventude que não mais retornam. Como Shelley, Álvares de Azevedo só chora os tempos de juventude em que ainda alimentava ilusões. Vale ressaltar que ambos os poetas morreram na flor dos anos: Shelley, vítima de um naufrágio; Azevedo, vencido pela tuberculose, que dizima tantos jovens da sua geração. Mas a tuberculose não é o único mal que acomete o poeta brasileiro. O jovem está também contaminado pelo “mal do século” e por suas conseqüências: pessimismo, melancolia, desespero, volúpia do sofrimento e busca da solidão, exprimindo, no dizer de Aguiar e Silva, o “cansaço e a frustração resultantes da impossibilidade de realizar o absoluto” aspirado pelo homem romântico.²⁴⁰ Um exemplo desse estado de espírito pode ser visto a seguir, nos versos de “Adeus, meus sonhos”:

Adeus meus sonhos, eu pranteio e morro!
 Não levo da existência uma saudade!

²³⁸ FACIOLI, Valentim; OLIVIERI, Antonio Carlos. (Org.). *Antologia de poesia brasileira: romantismo*. São Paulo: Ática, 1985. p. 98-99.

²³⁹ AZEVEDO, 1994, p. 118.

²⁴⁰ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 481.

E a tanta vida que meu peito enchia
Morreu na minha triste mocidade!

Misérriimo! Votei meus pobres dias
À sina douda de um amor sem fruto,
E minha alma na treva agora dorme
Como um olhar que a morte envolve em luto.

Que me resta, meu Deus? morra comigo
A estrela de meus cândidos amores
Já que não levo no meu peito morto
Um punhado sequer de murchas flores!²⁴¹

Por fim, Sousândrade, autor de versos revolucionários que prenunciam o Modernismo, também não fica imune ao pessimismo e à tristeza românticos. A estrofe que se segue pertence à coleção de poemas de *Harpas selvagens*. O poema inteiro, de número XXXII, é complexo, como costumam ser os versos do poeta, e tem como tema principal o tempo e sua passagem para os homens. Ainda que Sousândrade aflore, na estrofe transcrita, questões recorrentes na sua geração, como a morte, a solidão e o pessimismo, a emoção poética revelada no texto é diferente da comum do lirismo romântico brasileiro:

Oh, este choro natural dos túmulos,
Onde dormem os pais, indica, amigos,
Perda... nem as asas ao futuro
Não sei voar: a dor é do passado
Que se esquece na vista enfraquecida,
Como fica o deserto muito longe.
Senão a morte me trazendo a noite,
Nada mais se aproxima: solitário
Às bordas me debruço do horizonte,
Nutro o abismo de mágoas, de misérias!
Porto de salvação, não há na vida,
Desmaia o céu d'estrelas arenoso...
Eu fui amado... e hoje me abandonam...
Meões do nada, desaparecei-me!²⁴²

Sousândrade encerra a terceira geração romântica da literatura brasileira. O que vem a seguir são obras realistas na prosa e parnasianas na poesia. Machado de Assis, o vulto maior do final do século XIX, início do século XX, dá-nos, na frase com que encerra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma das declarações mais melancólicas e pessimistas encontradas na literatura brasileira e que ele declara ser a derradeira negativa de um capítulo cheio de negativas: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.”²⁴³ Nesse final, o narrador deixa de lado a ironia para assumir o tom amargo do Realismo. Esse é

²⁴¹ AZEVEDO, op. cit., p. 251.

²⁴² SOUSÂNDRADE, in: CAMPOS, 2002, p. 157-158.

²⁴³ ASSIS, 1997, p. 193.

o tom que encontramos em *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e nos últimos romances de Machado. Também no conto, o escritor exercita sua melancolia pessimista, mesclada quase sempre de um toque de humor que nos confunde. Talvez seja nesse gênero que o pessimismo machadiano nos atinge de forma mais direta, bastando lembrar “A causa secreta”, “Pai contra mãe” e “Noite de Almirante”. Em cada um desses contos, Machado aponta mecanismos da alma humana que identificamos como nossos e obriga-nos a reconhecer nas ações alheias as nossas próprias, o que torna a leitura do texto melancólica para o próprio leitor.

O início do século XX é marcado pelo sentimento da “desilusão republicana”. A mudança de regime político não trouxe as modificações substanciais esperadas pelo povo e pelos intelectuais que haviam se engajado na luta pela extinção do Império. Na literatura essa desilusão está representada na obra de Lima Barreto, sobretudo em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, obra já mencionada quando nos referimos ao humor. Ainda que permeada de passagens engraçadas, a história do Major vai adquirindo um tom melancólico que acompanha a desilusão do personagem, levando-o ao seu “triste fim”. Tristeza que não vem da morte injusta, mas da súbita lucidez de Policarpo, ao final, ao fazer o balanço de sua vida e constatar que:

Iria morrer, quem sabe se naquela noite mesmo? E que tinha ele feito de sua vida? Nada. Levara toda ela atrás da miragem de estudar a pátria, por amá-la e querê-la muito, no intuito de contribuir para sua felicidade e prosperidade. Gastara a sua mocidade nisso, a sua virilidade também; e, agora que estava na velhice, como ela o recompensava, como ela o premiava, como ela o condecorava? Matando-o. E o que não deixara de ver, de gozar, de fruir na sua vida? Tudo. Não brincara, não pandegara, não amara — todo esse lado da existência que parece fugir um pouco à sua tristeza necessária, ele não vira, ele não provara, ele não experimentara.²⁴⁴

Ao contrário de Brás Cubas, Policarpo lastima o filho que não teve, já que nada deixava que afirmasse sua passagem pela vida. “Numa terra radiosa vive um povo triste”, diz Paulo Prado. Muito antes a constatação já é feita por Lima Barreto: na visita à cachoeira do Carico, lugar descrito idilicamente, Olga, afilhada de Quaresma, moça educada na cidade, fica impressionada com a indigência da região. Apesar de toda a beleza da paisagem, o que ela vê é “a miséria geral, a falta de cultivo, a pobreza das casas, o ar triste, abatido da gente pobre.”²⁴⁵

Tristeza e miséria estão também na figura de Jeca Tatu, cuja história está registrada em *Urupês*. Posterior ao *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Urupês*, livro de contos de Monteiro Lobato, já mencionado nesse trabalho, traz uma série de histórias, quase todas com finais

²⁴⁴ BARRETO, 1999, p. 174.

²⁴⁵ Id. Ibid., p. 102.

trágicos ou melancólicos, como “Bocatorta”, “O mata-pau” e “A colcha de retalhos”. Mas é no conto “Negrinha”, publicado pela primeira vez em 1920, que Lobato atinge um alto grau de emoção, em que a tristeza despertada pela figura-título da história não chega a ser atenuada pelo uso da ironia mordaz, característica do autor, ironia que é tanto maior quando se refere à patroa, figura detestável que inferniza a vida da pobre órfã. “Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, animada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu”, diz o narrador. E reforça o quadro registrando as palavras do reverendo: “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”.²⁴⁶ Essa “excelente” dama vai revelar-se, ao longo do conto, uma sádica, torturadora, que se compraz em maltratar a frágil criança. A morte previsível chega como um alívio, “morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono”, não só para a criança, mas também para o leitor, obrigado a enfrentar a visão de um país radioso que abriga uma realidade triste.

Na segunda década do século XX, o movimento modernista chega à literatura precedido pela obra desses autores e trazendo um sopro maior de renovação, não apenas no plano formal, propondo o total rompimento com as estéticas ultrapassadas do Parnasianismo e Simbolismo, mas, sobretudo, na idéia de construção de uma sociedade menos tradicional e conservadora. Antropofagicamente, Oswald propõe que se assimile tudo o que nos enriqueça, colocando lado a lado elementos nacionais e universais, urbanos e rurais. O ar revolucionário assumido pelos escritores da fase heróica do Modernismo não abre muito espaço para o pessimismo ou para a melancolia. Como diz Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”: “A alegria é a prova dos nove”.²⁴⁷ O pessimismo, inevitavelmente, levaria à derrota as propostas do movimento. O humor, o uso da ironia, a prática do controverso poema-piada prevalecem numa literatura que se pretende transformadora, não só do fazer literário, mas do próprio país. Entretanto, como Aristóteles já dizia, o estado de melancolia é próprio dos homens excepcionais, principalmente dos poetas. Nossos modernistas volta e meia deixam-se levar pela nostalgia ou pela tristeza, que se revelam em versos como os que iniciam o poema “Paisagem N. 3”, de Mário de Andrade:

Chove?
Sorri uma garoa cor de cinza,
Muito triste como um tristemente longo...²⁴⁸

²⁴⁶ LOBATO, 1972. p. 3.

²⁴⁷ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 231.

²⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café: poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983. p. 59.

Contudo é em Manuel Bandeira que a melancolia faz-se mais presente. É ele o poeta que faz versos como quem chora e cujo carnaval não tem nenhuma alegria.²⁴⁹ Conforme depoimento de seu amigo Ribeiro Couto, Bandeira era, até 1919 (ano em que publica *Carnaval*), um “poeta da amargura”, como confessa no título de seus poemas: “Desencanto”, “Desalento”, “Desesperança”, “Renúncia”, “Carinho triste”, “Madrigal melancólico” e inúmeros outros.²⁵⁰ Com a enfermidade, seguida da morte dos entes mais caros, sua desesperança assume forma de falso cinismo, desenvolvendo o sarcasmo e a ironia que já se esboçavam em seus primeiros versos. Ribeiro Couto observa que, daí em diante, as confissões de amargura passam para a ordem indireta. Ele as faz através das coisas e da natureza: o córrego que chora, o balão que cai, a aranhazinha solitária, o murmúrio da água anunciando que a mocidade vai acabar.²⁵¹ Se, a partir de certo momento da vida, o poeta redescobre a alegria que conhecera na infância, o tom lamentoso, entretanto, não se afasta de sua poesia, revelando a dualidade melancólica do prazer das coisas cotidianas e do antigo tormento anterior.

²⁴⁹ Referência a versos dos poemas “Desencanto” e “Epílogo”, publicados, respectivamente, em *Cinza das horas* e *Carnaval* (BANDEIRA, 1993, p. 43; p. 101.).

²⁵⁰ COUTO, Ribeiro. De menino doente a rei de Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 49.

²⁵¹ Id. *Ibid.*, p. 50.

4 MANUEL BANDEIRA: TÃO BRASIL!

A crítica costuma destacar três grandes motivos que inspiram Manuel Bandeira e perpassam a sua produção lírica: a morte, o amor e a infância. Esses motivos desdobram-se em outros a eles ligados.

A poesia de Bandeira, bastante subjetiva, volta-se para o individual, deixando pouco espaço para os temas coletivos. O subjetivismo do poeta é mais intenso nas suas primeiras obras, *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), em que, atormentado pela doença, pelas limitações impostas pela tuberculose à sua vida e tendo a morte como companheira constante, Bandeira mergulha no sofrimento, escrevendo versos cheios de melancolia, revolta, desencanto e resignação. Essas primeiras manifestações poéticas, produzidas, em sua maioria, na segunda década do século XX, são dominadas por temas e linguagem simbolistas. Yudith Rosenbaum aponta a influência exercida pela poética do crepuscularismo sobre a primeira etapa da lírica bandeiriana.²⁵² Impregnados de uma atmosfera psicológica sombria, os poetas crepusculares não chegaram a formar uma escola, situando-se entre o “crepúsculo” do Simbolismo e o início do Modernismo. Norma Goldstein, debruçando-se sobre a estética do movimento crepuscular, diz o seguinte:

Mais tendência poética do que grupo propriamente dito, ele se caracteriza por uma melancolia agridoce, pelos temas ligados ao cotidiano, por uma morbidez velada – atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica, traduzida no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos.²⁵³

Entretanto, chega a década de 1920, mas a morte não chega para o poeta. Depois de enfrentar o sofrimento da perda da mãe, da irmã (sua fiel enfermeira) e do pai, e continuando ele próprio vivo, Bandeira vê-se obrigado a encarar uma realidade com que tanto sonhara, mas na qual não ousara acreditar: a possibilidade de um futuro, que o obriga a ver a vida readquirida sob novas perspectivas. Seu olhar se desprende do círculo intimista e auto-centrado em que a doença o lançara e passa a observar o mundo a sua volta. Essa nova perspectiva de vida é essencial na concretização do “salto” para o Modernismo, já iniciado em *Ritmo dissoluto* e que atinge seu ápice em *Libertinagem*.

²⁵² ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: USP; Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 28.

²⁵³ GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983. p. 5.

Entre as obras de Bandeira, *Libertinagem* é a que “está mais dentro da técnica e da estética modernista”,²⁵⁴ conforme ele mesmo observa. Nela o poeta aborda, de forma mais explícita do que em qualquer outra obra sua, o tema da brasilidade, afinando-se à urgência, desencadeada em 1924, com o *Manifesto Pau Brasil*, de traduzir, na literatura modernista, o caráter nacional.

Analisando “Poema tirado de uma notícia de jornal”, Arrigucci Jr. aponta que o achado estético, que implica descoberta ou invenção de temas, procedimentos e linguagem novos, é também o achado de um país, já que corresponde a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil.²⁵⁵ Diz Arrigucci:

Nesse momento, que é exatamente o do poema em questão, Bandeira parece muito próximo de Oswald de Andrade e sua concepção do poema “pau-brasil”, forma simplificada, de síntese fulgurante, capaz de fixar, através de uma drástica redução alegórica, um retrato da contraditória realidade nacional, apanhada sobretudo na confluência desencontrada de primitivismo e modernismo.²⁵⁶

Realmente, dos 38 poemas do livro, sete trazem referências explícitas a paisagens, lendas e coisas brasileiras: “Não sei dançar”, “Mangue”, “Belém do Pará”, “Evocação do Recife”, “Lenda Brasileira”, “Cunhantã” e “Macumba de pai Zusé”. Em outros, como “Pensão familiar”, “O cacto” e “Comentário musical”, a referência faz-se de forma mais sutil, mas nem por isso menos efetiva. Em todos esses poemas, o tom irônico e melancólico é parte integrante do seu sentido mais profundo, apontando para essa duplicidade da alma brasileira, que é também da alma do poeta.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira defende o uso do humor na poesia, ao referir-se ao poema-piada. Diz ele: “E por que essa condenação da piada, como se a vida fosse feita de momentos graves ou se só nesses houvesse teor poético?”²⁵⁷

Entretanto, como bem observa Ramos, falando de *Libertinagem*:

Nesse volume, opulento de caminhos, a linguagem de Bandeira atinge sua plenitude coloquial e irônica, mas por vezes com um *humour* que ostenta a rara qualidade de ser ao mesmo tempo trágico, traço que o divorcia do simples poema-piada ou do caso meramente pitoresco ou anedótico.²⁵⁸

²⁵⁴ BANDEIRA, 1984, p. 91.

²⁵⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15.

²⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 103.

²⁵⁷ BANDEIRA, 1984, p. 94-95.

²⁵⁸ RAMOS, P. E. da Silva. A poesia de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p.137.

Tem razão o crítico. Nenhum dos poemas de Bandeira analisados a seguir, enquadra-se no que se considera ser o poema-piada, consagrado por Oswald de Andrade e muito popular entre os modernistas.

4.1 Abertura: Brasil, salão de sangues misturados

O poema de abertura de *Libertinagem* é o que mais explicitamente se propõe a buscar a brasilidade, ao mesmo tempo que mantém o tom intimista da obra.

“Não sei dançar” coloca-se, na leitura que se faz aqui, como uma síntese dos temas que serão desenvolvidos por Bandeira na obra. O baile representa, assim, uma forma de introduzir a questão da brasilidade, presente com maior ou menor intensidade nos poemas que se seguirão.

Nesse poema, Bandeira usa, como pretexto para falar do Brasil, um baile de carnaval. Nada mais apropriado. O carnaval é a nossa festa da alegria. Manifestação tipicamente popular, caracterizava-se, até meados de 1970, pelo humor presente nas letras das músicas que, anualmente atualizadas, serviam de acompanhamento para os blocos e “cordões”, e pelas fantasias dos “mascarados” que, não raro, eram formas de crítica política e social.

O carnaval é também um tema que aparece com certa frequência nas obras iniciais do poeta, que, inclusive, publicou um livro com esse título. Mas, em Bandeira, essa “festa da alegria” assume sempre um clima melancólico ou torna-se pretexto para o desenvolvimento de outros temas. Assim ocorre em *Carnaval*, obra de 1919. Nela, os poemas que falam da festa momesca não escapam ao tom amargo e irônico do eu-lírico. É o caso dos versos de abertura do livro, pertencentes ao poema “Bacanal”:

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 doudo assomo...
Evoé Momo!²⁵⁹

²⁵⁹ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 79.

Ainda no livro de 1919, no poema “A canção das lágrimas de Pierrot”, em que o título já denuncia o tom lamentoso que se seguirá, e que está expresso na repetição “ai dele!”, a alegria aparente contrapõe-se ao pranto que “por dentro borbulha”.²⁶⁰

Não são diferentes os poemas “Pierrot branco”, “A silhueta”, “Pierrot místico”, “Pierrette”, “Rondó de Colombina”, “O descante de Arlequim”, “Sonho de uma terça-feira gorda” e “Poema de uma quarta-feira de cinzas”, em que amor, desespero, sexo e morte convivem em harmonia, tecendo “a túnica inconsútil/ Feita de sonho e de desgraça...”.²⁶¹

Para o leitor de Bandeira, não é surpresa encontrar, no final, os versos que declaram o que vai sendo dito desde o início: esse carnaval, em que o eu-lírico procura revelar o seu “ser interior”, tem a “morta, mortacor/ Da senilidade e da amargura... /– O meu carnaval sem nenhuma alegria!...”.²⁶²

Se em *Carnaval* a festa serve sobretudo para celebrar a tristeza e o desencanto do poeta por uma vida sem perspectivas, marcada pela presença da morte, em “Não sei dançar”, poema que está sendo analisado e que serve de abertura a *Libertinagem*, Bandeira parece sugerir que o eu-lírico rejeita a tristeza. E é assim que o poema tem sido visto por críticos como Otávio de Faria, que cita o “hoje tomo alegria” do verso inicial como prova da evolução do poeta, que “põe resolutamente de lado o sofrimento, decide ser livre, feliz, inconseqüente”.²⁶³

É o que, de certa forma, também diz Silviano Santiago, apontando que a busca da alegria em *Libertinagem* está estampada desde o poema de abertura, apesar da aparente contradição entre seu título e o possível refrão “Eu tomo alegria!”.²⁶⁴

Conforme Santiago:

Não há necessidade de se saber dançar para ser alegre. Pode-se ser feliz ao “assistir a este baile de terça-feira gorda.” O poeta é ao mesmo tempo espectador e participe da vida alegre durante o tríduo de Momo: ao espectador empresta olhos lúcidos de quem conheceu a dor e a presença da morte, e do participe rouba sensações violentas e apaixonadas para assimilá-las.²⁶⁵ (grifo nosso)

Entretanto, numa leitura mais atenta, essa alegria soa falsa, como tentaremos demonstrar a seguir.

²⁶⁰ BANDEIRA, 1993, p. 81-82.

²⁶¹ Id. Ibid., p. 100. Com relação ao adjetivo “inconsútil”, aqui utilizado por Bandeira, o dicionário Houaiss, ao conceituá-lo como “aquilo que é inteiriço, que não tem emendas”, sugere como exemplo a própria túnica de Cristo, o que acrescenta novas possibilidades ao seu valor semântico no poema.

²⁶² Id. Ibid., p. 101.

²⁶³ FÁRIA, Otávio de. Estudo sobre Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p.128. Nota-se que, ao final do texto, Faria parece voltar atrás, perguntando-se se o poeta teria mesmo perdido o “gosto” da tristeza.

²⁶⁴ SANTIAGO, Silviano. Um poeta trágico. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*: edição crítica. São Paulo: ALLCA; Scipione, 1998. p. XXII.

²⁶⁵ Id. Ibid., p. XXIII.

“Não sei dançar” pode ser subdividido em duas partes. Na primeira, que compreende as três estrofes iniciais, mantém-se o tom intimista que caracteriza a poesia de Bandeira. “Eu tomo alegria” é o mote que se repete duas vezes nas estrofes iniciais, mas que é desmentido pelo pessimismo contido nos outros versos que inventariam as perdas do eu-lírico:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a esse baile de terça-feira gorda.²⁶⁶

Nessas estrofes, ironicamente, quanto mais o eu-lírico reafirma sua alegria, rejeitando, inclusive, as dolorosas introspecções dos diários de Amiel²⁶⁷ e de Maria Bashkirtseff,²⁶⁸ mais revela o estado melancólico que o invade, já expresso no título do poema. Sem saber dançar, ele participa do baile, mas não da alegria geral, situando-se como um *voyeur* que lança seu olhar crítico sobre o salão. A escolha do verbo “assistir” aponta para essa situação passiva do eu-lírico que, por não saber dançar, coloca-se como mero espectador do que ocorre no baile.

Ribeiro Couto, seu vizinho no Curvelo, que manteve com ele longa e íntima amizade, expressa esse mesmo ponto de vista ao se perguntar, analisando o poema: “Aliás, aquele que ‘toma alegria’ não estará confessando um [sic] adesão da sua natureza a uma forma de ser que lhe é estranha? Não estará revelando a presença da irremediável angústia?”²⁶⁹

Mais adiante, Couto afirma que a obsessão de tomar alegria era uma forma de seu desespero e da sua irremediável solidão: “Bastava parar um momento, entrar um instante em casa para que, da parede, a folha do calendário lhe lembrasse uma data: uma dessas datas que outrora ele festejava em família e agora só podia comemorar indo ao cemitério levar umas flores.”²⁷⁰

²⁶⁶ BANDEIRA, 1993, p.125.

²⁶⁷ Trata-se de uma referência ao diário de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), professor de Estética e Filosofia, de origem suíça. Esse diário é considerado uma obra-prima de introspecção e auto-análise.

²⁶⁸ Maria Bashkirtseff (1858-1884), pintora ucraniana, morta prematuramente, vítima, como Bandeira, de tuberculose. Seu diário, publicado após sua morte, na França, em 1887, e logo traduzido para o inglês, tornou-se um fenômeno de popularidade.

²⁶⁹ COUTO, Ribeiro. *Dois retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1960. p. 33.

²⁷⁰ Id. *Ibid.*, p. 33.

A segunda parte do poema abre-se com o verso “Mistura muito excelente de chás...” e é marcada pela intensa ironia contida na exclamação “Tão Brasil!”.

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

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

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

Ninguém se lembra de política...
 Nem dos oito mil quilômetros de costa...
 O algodão de Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
 Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
 A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
 Eu tomo alegria!²⁷¹

Giovanni Pontiero, analisando esses versos a partir do olhar do estrangeiro (o crítico é natural de Cambuslang, na Escócia), observa que “os pensamentos do poeta oscilam entre brincadeiras bêbadas e algumas reflexões irônicas sobre as características da cena social brasileira – como a “arrumadeira dançando com o ex-prefeito municipal”... neste “salão de sangues misturados”²⁷².

Ora, o carnaval era (e ainda pretende ser) um momento em que as desigualdades sociais pareciam anuladas, e todos confraternizavam democraticamente, como o eu do poema quer fazer-nos acreditar. Na imagem da mistura de chás pode estar contida a possibilidade de a arrumadeira, como destaca Pontiero, dançar com o ex-prefeito e de o salão de baile transformar-se na representação do Brasil.

Ali se misturam não apenas as classes sociais (arrumadeira e ex-prefeito), mas também as etnias que formam a nossa nacionalidade. Há uma mistura de chás, mistura de sangues e de falares. Até o japonês, representante da “fração incipiente amarela”, dança nesse baile de

²⁷¹ BANDEIRA, 1993, p.125-126.

²⁷² PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 109.

raças. Mas a democracia que reina no salão não esconde o preconceito, implícito no olhar que a “filha do usineiro de Campos” lança, repugnada, “para a crioula imoral”, sem saber que ela mesma traz nos olhos toda a sensualidade que considera indecência na outra.²⁷³ “Tão Brasil!”, repete o eu -lírico.

As duas estrofes finais evocam os problemas do país, momentaneamente esquecidos pela euforia dos foliões do último baile de carnaval, que dançam ao som do “ganzá do jazz-band”.

Só o eu-lírico não esquece. Enquanto todos dançam, ele, que não sabe dançar, olha o salão, vendo ali o Brasil naquilo que ele tem de melhor e pior. A alegria do carnaval é, portanto, ilusória, como a pretensa alegria do eu-lírico. É, sobretudo, provisória, pois, findo o baile da terça-feira gorda, o país volta a ser o que é.

Assim, as duas partes que compõem o poema apresentam, num tom de humor amargo, o melancólico retrato interior daquele que assiste ao baile – e o não menos melancólico retrato do país, corroído por problemas políticos, econômicos e de saúde pública; por preconceitos, latentes no salão –, mas que, ainda assim, teima em beber a alegria do último baile de carnaval.

É preciso, portanto, relativizar a opinião de críticos como Otávio de Faria, que vêem no poema o grito de libertação de Bandeira.²⁷⁴ “Não sei dançar” apenas reforça o tom melancólico que encerra *Carnaval*, e que será confirmado em “Na boca”,²⁷⁵ no qual o eu-lírico fala da tristeza que emana das cantigas de carnaval e deixa implícito que a alegria só pode vir do álcool e do éter do lança-perfume: “Tão Brasil!”.

4.2 A trilogia das cidades: “Mangue”, “Belém do Pará” e “Evocação do Recife”

“Mangue”, “Belém do Pará” e “Evocação do Recife”, por sua forma, extensão e conteúdo, podem ser agrupados num único bloco. Na obra, eles estão publicados em seqüência, o que pode indicar a intenção de reuni-los tematicamente. Os três poemas referem-se a imagens de três capitais brasileiras, Rio de Janeiro (na época, capital do Brasil), Belém e

²⁷³ Mário de Andrade, em carta de 7 de maio de 1925, reclama a dubiedade desses versos: “Verso meio atrapalhado sem clareza. Que outra? que moça, qual das duas?” (MORAES, Marco Antonio de. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 207). No entanto, a nós parece claro que a sensualidade está nos olhos da filha do usineiro.

²⁷⁴ A opinião de Faria já foi citada na página 91 desta seção.

²⁷⁵ O poema “Na boca” é da obra *Libertinagem* (BANDEIRA, 1993, p. 140-141).

Recife, e estão impregnados da melancólica certeza que essas paisagens já não são, ou não serão, num futuro próximo, o que eram.

A busca da identidade brasileira passa, então, pela recordação que o eu-lírico tem (ou terá, no caso de Belém) dessas imagens que representam as diversidades de uma terra tão extensa e, por isso mesmo, tão díspar. Díspar nos cenários, nas gentes, na língua.

Recordar é, etimologicamente, trazer ao coração, ou, como diz Staiger,²⁷⁶ deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o “um-no-outro” lírico. Tanto em “Mangue” como em “Evocação do Recife”, o tom prevalecente é o da recordação, misturada às imagens do presente, o que confere aos dois poemas uma melancolia que se sobrepõe ao humor irônico de Bandeira.

Em “Mangue”, é um pedaço do Rio de Janeiro que se retrata, o pedaço mais prosaico da cidade, abrangendo a zona portuária, e, sobretudo, o setor do baixo meretrício. É sobre esse pedaço deserdado, que abriga trabalhadores e prostitutas, que Bandeira lança seu olhar poético. A ironia é a marca do verso inicial: “Mangue mais Veneza americana do que Recife”.²⁷⁷

Bandeira brinca com o desejo do colonizado de buscar referências européias para suas paisagens. É o Mangue carioca, e não a Recife de pontes e canais, que vai transformar-se, pela força da imagem, na Veneza européia. Seus cargueiros e catraias carregadas de frutas tropicais transmudam-se em gôndolas românticas; o melancólico canal passa a lembrar os muitos canais da outra cidade; os trapiches remetem aos “ormeggi” em que atracam navios e barcos; e os antigos casarões, hoje cortiços, ou as “casinhas tão térreas”, convidam o leitor a imaginar elegantes palácios venezianos. Se isso tudo, porém, não é convincente, sempre há a mesma lua iluminando o canal daqui e os canais de lá.

A presença do Velho Mundo ainda é garantida pela irônica referência à Light inglesa, que, na época, inovava no mercado da publicidade comercial, alugando espaços na parte interior de seus bondes para anunciantes de produtos como o remédio “Rhum Creosotado” e a “Cera Cruz Valdina”: “A Light fazendo crusvaldina com resíduos de coque”.²⁷⁸

A aproximação com os colonizadores é, todavia, negada pela participação do povo, na figura de estivadores de torso nu, e pela religiosidade e falares afro-brasileiros:

Há macumbas no piche
Eh cagira mia pai
Eh cagira²⁷⁹

²⁷⁶ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 59-60.

²⁷⁷ BANDEIRA, 1993, p. 131.

²⁷⁸ Id. *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁹ Id. *Ibid.*, p. 131.

Sem dúvida, estamos no Brasil e não na Europa.

Seguem-se os versos em que o eu-lírico recorda um passado, não muito distante, quando a região ainda não se tornara reduto de prostitutas, e abrigava uma população de pequenos funcionários públicos, cartomantes, dentistas especializados em extrações, vistos através da fina ironia do poeta:

Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições
[públicas
Gente que vive porque é teimosa²⁸⁰

É através da ironia e do humor que nos vai sendo revelado o Mangue, a cidade e o país. Esse país, que se quer filho do império português, “não passa na verdade de um país de boçais, de pequeno-burgueses entulhados em suas vidinhas pequenas. Sem raízes bem definidas”.²⁸¹ Bandeira também brinca e faz jogo de palavras, como em “as raízes gregas nas tabuletas avulsivas” dos cirurgiões-dentistas que exerciam sua profissão de arrancar dentes na Cidade Nova; em “Era aqui que choramingavam os primeiros choros [...]” ou em “O Morro do Pinto morre de espanto”.²⁸²

O Senador Eusébio e o Visconde de Itaúna já se olhavam com
[rancor
(Por isso
entre os dois
Dom João VI plantou quatro renques de palmeiras imperiais)²⁸³

Os “renques de palmeiras imperiais”, que ainda hoje, século XXI, enfeitam a paisagem do Rio de Janeiro e os cartões postais da cidade, parecem deslocados na geografia “simplesinha” do Mangue. As palmeiras, a bem da verdade, foram plantadas em 1869, período em que a Cidade Nova ainda abrigava a burguesia. Entretanto, o baixo preço das terras e o fácil acesso à região trouxeram indústrias manufatureiras para essa parte da cidade e, com elas, os trabalhadores, muitos deles imigrantes recém-chegados da Europa. Pequenos funcionários públicos, mulatos em grande parte, também ali se instalaram. Em 1872 a Cidade Nova já era um dos distritos mais populosos da capital.²⁸⁴

²⁸⁰ BANDEIRA, 1993, p. 131.

²⁸¹ SOUZA, Carlos de. Manuel Bandeira e Derek Walcott: o Caribe é aqui. *Ágora*, Natal, v.5, a. 3, n. 1, maio 2003.

²⁸² BANDEIRA, op. cit., p. 131.

²⁸³ Id. Ibid., p. 131.

²⁸⁴ Essa e as demais informações históricas que se seguem foram traduzidas por nós do texto de THOMPSON, Daniela, Praça Onze in Popular song. Disponível em: <http://www.daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.origins.htm>. Acesso em: 12 jan. 2006.

Com a queda do Império, o distrito perdeu seu *status* social. A abolição havia trazido para o Rio uma maré de ex-escravos — a maioria deles pobres e em busca de um lugar barato para viver — que ali se instalaram. Ao mesmo tempo, a cidade crescia em direção à Zona Sul, e os residentes ricos da Cidade Nova migraram para essas vizinhanças mais nobres, deixando atrás de si mansões vazias, que, com o tempo, foram transformando-se em casas de cômodos e cortiços, abrigando numerosas famílias. A proximidade com o porto tornou a área um lugar de fácil emprego, principalmente para os antigos escravos que lá passaram a residir. No final do século XIX, a Cidade Nova, com a Praça Onze e seus arredores, já era conhecida como “a pequena África” do Rio, o que explica que Bandeira se refira ao local como o nascedouro dos primeiros choros e sambas. Simultaneamente, o poeta brinca com o significado das palavras e destaca a dualidade existente entre a melancolia implícita no “choramingar dos choros” e a proverbial alegria dos “carnavais cariocas”:

Era aqui que choramingavam os primeiros choros dos carnavais
[cariocas]²⁸⁵

A “pequena África” também se revela na menção à baiana Tia Ciata, figura já incorporada ao folclore da cidade e em cuja casa se reuniam os precursores do samba, como Pixinguinha, Sinhô, Donga, Heitor dos Prazeres e tantos outros:

Sambas da Tia Ciata
Cadê mais Tia Ciata
Talvez em Dona Clara meu branco
Ensaçando cheganças pra o Natal
O menino Jesus – Quem sois tu?
O preto – Eu sou aquele preto principá do centro do cafange
[do fundo do rebolo. Quem sois tu?
O menino Jesus – Eu sou o fio da Virge Maria...
O preto – Entonces como é fio dessa senhora obedeço.
O menino Jesus – Entonces cuma você obedece, reze aqui um
[terceto pr’esse exerço vê.²⁸⁶

Tradições populares; opção pelo coloquial, pelo linguajar do povo, preto e pobre — recursos empregados pelos modernistas — são reflexos da simplicidade buscada por Bandeira no “[...] ‘humilde cotidiano’, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem na forma simples e natural do poema.”²⁸⁷ São, também, formas de mostrar o Brasil dentro das pretensões modernistas.

²⁸⁵ BANDEIRA, 1993, p. 131.

²⁸⁶ Id. *Ibid.*, 131.

²⁸⁷ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 15.

Mas a incursão do eu-lírico no passado do Mangue deve terminar com a invasão de Mata-Porcos pelas prostitutas vindas das cercanias, atraídas pela proximidade da zona portuária: são as uiaras. Os grandes navios trouxeram também as prostitutas do Velho Mundo: as sereias. Uiaras e sereias, mulheres fatais e destruidoras dos homens, iguais nas diferentes mitologias do Novo e do Velho Mundo, se irmanam profissionalmente nas ruas tortas da Cidade Nova. Não há distinção entre as prostitutas do Brasil e as da Europa.

O eu-lírico enfatiza, com a repetição da palavra “hoje”, que agora – o poema foi publicado pela primeira vez, conforme o próprio autor, em 1925²⁸⁸ – tudo está diferente, com grandes navios aportados nas docas e novas ruas que se multiplicam. Mas seu tom irônico leva-nos a crer na superioridade do passado. Ele ri da história oficial e faz humor dos poderosos que criam exércitos particulares para resolver suas brigas. Só o que permanece igual é a presença da música, dos cavaquinhos, pandeiros e reco-recos, e dos sambas que ressaltam o lado feminino do Mangue:

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 mais²⁸⁹

Ao reforçar, no final do poema, com um verso composto de aliterações e assonâncias, o caráter devasso do Mangue (“Meriti meretriz”), o poeta nos remete aos desenhos de Lasar Segall, feitos em 1924, que retratam a zona de meretrício carioca. Esses desenhos estão publicados no álbum *Mangue*, para cuja edição especial de 1942, Manuel Bandeira escreveu: “Segall, alma séria e grave, ia ali para debruçar-se sobre as almas mais solitárias e amarguradas daquele mundo de perdição [...]”.²⁹⁰

No final, o primeiro verso é retomado, e o que já foi dito é repetido, num fecho perfeito para o poema:

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!²⁹¹

²⁸⁸ BANDEIRA, 1984. p. 91.

²⁸⁹ BANDEIRA, 1993, p. 132.

²⁹⁰ BANDEIRA, Manuel. O Mangue. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 478.

²⁹¹ BANDEIRA, 1993, p. 132.

Se o país não tem raízes bem definidas, urge perseguir essa definição, tarefa em que os modernistas se empenham durante o período que vai até 1930. Lançando seu olhar sobre o Mangue que lhe está próximo, Bandeira fala do Rio e do Brasil, através da linguagem, do ritmo, das paisagens, da inserção do folclore, dos mitos, da história não-oficial. Fala até de Juiz de Fora, cidade que muitas vezes visitou, num poema cheio de sentimento, em que exalta o provincianismo e a beleza singela da cidade mineira:

Juiz de Fora! Juiz de Fora!
Tu tão de dentro deste Brasil!
Tão docemente provinciana...²⁹²

Sobretudo, utiliza seu humor irônico, ácido, e um tom melancólico, que acentuam a brasilidade do poema. É o que também considera Affonso Romano de Sant’Anna, reconhecendo essa “brasilidade” quando diz que Bandeira:

Não só aproxima o mangue do Recife, chamando-o de “pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições públicas”, mas transforma esse espaço no lugar de encontro de ontem e hoje, do adulto e do menino e da própria cultura brasileira. Aí aparecem, ao mesmo tempo, o senador Eusébio, o visconde de Itaúna, dom João VI, tia Ciata, as cheganças de Natal, Veneza, Recife, Juiz de Fora e Rio.²⁹³

Já em “Belém do Pará”, que vem logo a seguir, é a região Norte que vai atrair a atenção do poeta. Situada no delta do rio Amazonas, Belém, devido à localização estratégica, é um portal para essa região. Com isso, vários dos primeiros modernistas brasileiros – Raul Bopp é um bom exemplo disso – tornam a cidade uma referência para alcançar a (re)descoberta dos brasis contidos no Brasil. É o que Bandeira faz, com bom humor e muito lirismo.

Ao longo do poema, repete-se o refrão que se vale da onomatopéia evocada pelo nome da cidade:

Bembelelém
Viva Belém!²⁹⁴

Esta é a Belém do Pará: cidade de contrastes, como sugere a leitura dos versos; porto moderno; cidade pomar; terra da castanha e da borracha, de igrejas barrocas e sobrados coloniais; cidade das velas coloridas e da doca de “Ver-o-Peso”.

Bembelelém
Viva Belém!

²⁹² O poema chama-se “Declaração de Amor” e está publicado no livro *Estrela da manhã*, de 1936.

²⁹³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 248.

²⁹⁴ BANDEIRA, 1993, p. 132.

Belém do Pará porto moderno integrado na equatorial
 Beleza eterna da paisagem

Bembelelém
 Viva Belém!

Cidade pomar
 (obrigou a polícia a classificar um tipo novo de delinqüente:
 O apedrejador de mangueiras)

Bembelelém
 Viva Belém!

Belém do Pará onde as avenidas se chamam Estradas:
 Estrada de São Jerônimo
 Estrada de Nazaré

Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca de todas as
 [cidades do Brasil

Se chama liricamente
 Brasileiramente
 Estrada do Generalíssimo Deodoro

Bembelelém
 Viva Belém!
 Nortista gostosa
 Eu te quero bem.

Terra da castanha
 Terra da borracha
 Terra de biribá bacuri sapoti
 Terra de fala cheia de nome indígena
 Que a gente não sabe se é de fruta pé de pau ou ave de plumagem bonita.

Nortista gostosa
 Eu te quero bem.

Me obrigarás a novas saudades
 Nunca mais me esquecerei do teu Largo da Sé
 Com a fé maciça das duas maravilhosas igrejas barrocas
 E o renque ajoelhado de sobradinhos coloniais tão bonitinhos

Nunca mais me esquecerei
 Das velas encarnadas
 Verdes
 Azuis
 Da doca de Ver-o-Peso
 Nunca mais

E foi pra me consolar mais tarde
 Que inventei esta cantiga:

Bembelelém
 Viva Belém!
 Nortista gostosa
 Eu te quero bem.²⁹⁵

²⁹⁵ BANDEIRA, 1993, p. 132-133.

Em “Belém do Pará”, Bandeira abranda o tom irônico usado para falar do Mangue, e a cidade é vista com ternura pelo olhar do turista – o poeta visitou Belém em 1928. Daí os versos retratarem, com um tom de humor carinhoso, a paisagem e as idiossincrasias locais:

Cidade pomar
 (obrigou a polícia a classificar um tipo novo de delinqüente:
 O apedrejador de mangueiras)

Bembelelém
 Viva Belém!

Belém do Pará onde as avenidas se chamam Estradas:
 Estrada de São Jerônimo
 Estrada de Nazaré

Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca de todas as
 [cidades do Brasil

Se chama liricamente
 Brasileiramente
 Estrada do Generalíssimo Deodoro²⁹⁶

A respeito desses versos, Pontiero aponta a ironia e a malícia contidas na observação de que a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca, que rende homenagem a um “herói militar de mérito duvidoso” e que pode ser encontrada em quase todas as cidades brasileiras, é “inconscientemente rebaixada” pela população local para “Estrada Generalíssimo Deodoro”.²⁹⁷

A “brasilidade” da cidade, diferente daquela mostrada no “Mangue”, em que a influência escrava é ressaltada no falar dos moradores, também aparece através da “fala cheia de nome indígena”. Os vocábulos africanos “macumba”, “cagira”, “cafange”, do poema anterior, dão lugar a “biribá”, “bacuri” e “sapoti”.

Em Belém, o poeta descobre um outro Brasil, o Brasil indígena, tropical, de frutas e aves exóticas, mas também o Brasil colonial, em que a forte presença portuguesa se manifesta nas igrejas barrocas do Largo da Sé e nos “sobradinhos coloniais”. E há, ainda, o mar, presente nas velas coloridas e na doca de Ver-o-Peso.

Mas a alegria e a beleza da cidade, “nortista gostosa” (como em “Mangue”, o eu-lírico parece conferir uma identidade feminina e sensual a Belém), vai simultaneamente despertar a melancolia do eu, obrigando-o a “novas saudades” expressas no refrão “nunca mais”, tão à moda de Poe, poeta que será parodiado em “Noturno da rua da Lapa”, outro poema de *Libertinagem*.

²⁹⁶ BANDEIRA, 1993, p. 132-133.

²⁹⁷ PONTIERO, 1986, p. 125.

Esse “nunca mais”, porém, ao mesmo tempo que reflete a ausência material da paisagem, garante a presença de sua imagem na memória do eu-lírico, fixada para sempre nos versos do poema:

Nunca mais me esquecerei
Das velas encarnadas
Verdes
Azuis
Da doca de Ver-o-Peso
Nunca mais²⁹⁸

Tomado por essa melancolia, o “eu” inventa uma cantiga que remete às cantigas da infância e que servirá de consolo para a saudade que sobrevirá:

Bembelelém
Viva Belém!
Nortista gostosa
Eu te quero bem.²⁹⁹

Paisagem – ruas, arquitetura, mar – idioma, cantigas de roda (a onomatopéia que evoca o som dos sinos e o nome da cidade, “bembelelém”, recorda também a quadrinha infantil “Bão balalão/Senhor Capitão”), tudo no poema desvela uma parte desse país que os modernistas vão redescobrimo, na busca de sua diversidade e, ao mesmo tempo, daquilo que lhe é essencial e que o transforma numa única nação.

O terceiro poema que fecha a “trilogia das capitais” é “Evocação do Recife”, um dos mais conhecidos e bem-elaborados poemas de Bandeira.

“Evocação” tem atraído a atenção de críticos de diversos tempos, que ressaltam seu tom memorialista e o apontam como exemplo do tema da infância que perpassa a obra do poeta e que reaparece em outros poemas como “Profundamente” (também de *Libertinagem*) e “Infância” (de *Belo, belo*, 1948). O próprio Bandeira comenta esse poema, em *Itinerário de Pasárgada*, fazendo referência a detalhes como a Rua da União, Totônio Rodrigues (segundo o poeta, sobrinho do seu avô)³⁰⁰ e ao episódio escolar por ele vivido e que resultou na repetição do nome do rio com suas duas pronúncias: Capibaribe, como era dito pelo poeta, à maneira pernambucana, e Capiberibe, como queria o professor de geografia.³⁰¹

Em “Evocação do Recife”, Bandeira descreve não a Recife turística, nem a Recife histórica, mas aquela que lhe evoca um passado feliz e que, no presente por ele vivido, serve de lenitivo às suas dores. Carregado de sentimentos puros e espontâneos, tirados da

²⁹⁸ BANDEIRA, 1993, p. 133.

²⁹⁹ Id. Ibid., p. 133.

³⁰⁰ BANDEIRA, 1984, p. 91.

³⁰¹ Id. Ibid., p. 50-51.

observação de fatos do cotidiano brasileiro, o poema registra as brincadeiras infantis, as enchentes, os pregões dos ambulantes, as novenas, as cavalhadas. A linguagem é simples e coloquial, às vezes infantil (“Uma pessoa grande dizia:/ Fogo em Santo Antônio!”), denunciando a visão do eu-criança; às vezes mais erudita (“revoluções libertárias”; “politonavam”), apontando para o eu-adulto que relembra o passado.

Para falar de sua cidade, Bandeira, recifense de nascimento, abandona completamente o deboche e a ironia, já suavizados no poema anterior, adotando um tom nostálgico e saudosista, quase elegíaco: seus versos lamentam a perda do Recife de sua infância, das ruas, das casas e das pessoas. Neles, o poeta sente e proclama a verdadeira originalidade brasileira, a do povo do Recife. É o que nota Adrian Roig, observando que a afirmação da originalidade da cidade natal é uma tendência modernista. Segundo Roig, “se cada poeta, cada artista manifestar o que for específico de sua cidade natal, o conjunto de suas obras será a expressão da originalidade de todo o Brasil.”³⁰²

O poema é uma peça de lirismo agudo, em que prevalece uma lembrança musical da cidade, nos pregões, nas cantigas de roda, na voz dos adultos, no riso da moça nua, no som gostoso da “língua errada” do povo. De novo, aqui o poeta volta ao tema da língua, que aparece de forma transversal em “Mangue” e “Belém do Pará”. Mas em “Evocação”, terceiro e último poema da série, o poeta expressa, diretamente, em versos que já se tornaram antológicos, sua simpatia pela linguagem “brasileira”:

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 ³⁰³

Sobre essa questão do português falado no Brasil pelas pessoas das camadas mais populares, Manuel Bandeira registra, em *Itinerário*, ter escrito uma crônica chamada “Dialeto Brasileiro” – especialmente para irritar “certos puristas” – onde diz que “não há nada mais gostoso do que ‘mim’ sujeito de verbo no infinitivo: ‘Pra mim brincar’.” E comenta: “As

³⁰² ROIG, Adrian. Manuel Bandeira, ou o menino pai do poeta. In: _____. *Modernismo e Realismo*: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompeia. Rio de Janeiro: Presença, 1981. p. 46.

³⁰³ BANDEIRA, 1993, p. 135.

cariocas que não sabem gramática falam assim. Todos os brasileiros deviam querer falar como as cariocas que não sabem gramática.”³⁰⁴

Acrescente-se ainda o fato de que, na observação irônica sobre “macaquear a sintaxe lusíada”, o poeta posiciona-se em relação a uma polêmica levantada pelo modernismo: a língua portuguesa de Portugal e a do Brasil, conforme anota Bella Josef, propondo a libertação do eruditismo português e o abasileiramento do português literário.³⁰⁵

O mesmo crítico ressalta que neste poema

[...] há penetração da terra brasileira, como assunto de poesia, integrando-se na emoção pessoal da meninice vivida no Recife. O que se chamou movimento “verde-amarelo” está implícito em alguns poemas de Bandeira, como este que estamos analisando. [...] É o Brasil cotidiano, humano, em sua individualidade, na fixação de “instantâneos vivos de vida, de real experiência humana total”.³⁰⁶

Gilberto Freyre, também nascido em Recife, aponta “Evocação” como um dos maiores poemas escritos na nossa língua e o mais brasileiro de Bandeira. “É o que a geografia lírica do Brasil tem de maior”, diz Freyre.³⁰⁷

Assim como já fizera no poema anterior, o poeta inclui na geografia de Recife a casa, as ruas, o rio, a cidade e o país. O último fragmento do verso final do poema traz essa condição de representatividade da cidade: “[...] Recife brasileiro como a casa de meu avô”.

Sobre esses três poemas, o crítico Tristão de Athayde diz, ao analisar *Libertinagem*, “que são das melhores obras de nosso modernismo poético, em toda sua originalidade inicial.”³⁰⁸

Através do retrato das três capitais, melancólica e ironicamente Bandeira vai apresentando dois brasis. Um, novo, moderno, presente então nos grandes transatlânticos atracados nas docas, nos trapiches movimentados, na iluminação elétrica da Light, no porto de Belém e numa Recife também moderna, que não aparece, mas paira como uma ameaça às memórias de infância do poeta. O outro, não tão distante no tempo, é um Brasil mais simples e provinciano, que se presentifica para o leitor através das lembranças do eu-lírico. Nesse contraste entre moderno e provinciano, entre presente e passado, entre nacional e estrangeiro, situa-se essa “mistura de chás”, de sangues, de falares e de estilos: “Tão Brasil!”.

³⁰⁴ BANDEIRA, 1984, p. 92-93.

³⁰⁵ JOSEF, Bella. Manuel Bandeira: estudo crítico. IN: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante. (Org.). *Poetas do modernismo*: antologia crítica. Brasília: INL, 1972. v. 2.

³⁰⁶ JOSEF, 1972, p. 83-84.

³⁰⁷ FREYRE, Gilberto. Manuel Bandeira, Recifense. In: BRAYNER, Sonia. (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 76-77.

³⁰⁸ ATHAYDE, Tristão de. Vida literária: vozes de perto. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.). *Manuel Bandeira*: verso e reverso. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 101.

4.3 O país e o povo

Um país não é feito apenas de sua geografia, de sua natureza, de suas paisagens urbanas. Ele se constrói, principalmente, a partir das gentes que o habitam e que lhe conferem uma personalidade.

Retratar o povo brasileiro não constitui uma prioridade para Bandeira, e a crítica dá pouco destaque a esse aspecto de sua obra. Otto Maria Carpeaux é um dos que professa essa certeza. Diz ele: “Manuel Bandeira, apesar de seus fortes sentimentos e até, talvez, convicções sociais, não é um poeta social; é, poeticamente, um egoísta perfeito a quem nada interessa senão a própria dor e a própria doença.”³⁰⁹

Mas é possível estabelecer uma trajetória do interesse do poeta pelo social e pelo povo a partir de sua poesia. Forçado a encarar a vida reconquistada recentemente, ele lança – na época – seu olhar arguto sobre o mundo que o rodeia, com suas paisagens e sua gente. Imbuído dos temas do Modernismo, busca a identidade brasileira nas imagens das crianças pobres, dos trabalhadores humildes, das prostitutas, dos descendentes de escravos, que povoam o cotidiano do país e que são retratados em poemas compostos principalmente no período correspondente aos chamados “anos heróicos” do modernismo.

Em 1921, escreve “Meninos carvoeiros”, seu primeiro poema de cunho social, publicado em *O ritmo dissoluto*. Nele, Bandeira abandona as memórias de sua infância, presentes em poemas anteriores e posteriores, e lança seu olhar sobre a infância das crianças pobres, forçadas a trabalhar, raquíticas, ingênuas, “espantalhos desamparados”. O poeta vê o povo, aqui representado pelos carvoeirinhos, com um olhar de ternura e simpatia que vai repetir-se nos versos de outros poemas em que retrata as parcelas mais desprovidas da gente brasileira. Na mesma obra, o poema de encerramento, “Balõezinhos”, volta a mostrar, no cenário da feira livre do arrabalde, as crianças pobres, as mulheres do povo, as lavadeiras e as criadas, gente anônima que, em sua humildade, constitui o Brasil. A ternura do poeta por essas figuras traduz-se pelo uso de diminutivos, presentes no título, e constantemente repetidos ao longo do poema: a paisagem é a feira do “arrebaldinho”, onde se juntam os “meninhos pobres” em torno dos “grandes balõezinhos”, sem prestar atenção nos “tomatinhos vermelhos”. Ali vão chegando as “burguesinhas pobres” e as criadas das “burguesinhas ricas”.

³⁰⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL-MEC, 1980. p. 201.

Esse cenário, ainda hoje, século XXI, pode ser visto nas pequenas cidades interioranas e até mesmo nas feiras dos bairros das cidades grandes: “Tão Brasil!”

Mas é em *Libertinagem* que o poeta cria verdadeiros “poemas fotográficos”, em que apresenta personagens capazes de sintetizar, na busca da brasilidade, as diversidades do país: o camelô, João Gostoso – carregador de feira livre –, o major veterano da guerra do Paraguai, a cunhantã, Pai Zusé e a preta Irene.

Em “Camelôs” é a figura do vendedor ambulante que merece a atenção do eu-lírico. Novamente aparece o uso de diminutivos, nomeando os objetos baratos vendidos por esses comerciantes de calçada. “Balõezinhos”, “macaquinhos”, “cachorrinhos”, “homenzinhos que jogam box” e até “canetinhas-tinteiro” são diminutivos que remetem, nesse caso, à inutilidade e transitoriedade dos produtos oferecidos, destinados, talvez, como as canetas, a jamais funcionarem.

O camelô representa o jeito brasileiro de sobreviver através da improvisação. Ele é a “alegria das calçadas”, quer por seu discurso anedótico, quer por sua habilidade em “mexer nos cordéis”. A sua presença ainda hoje nas ruas das cidades brasileiras, sejam elas grandes capitais ou cidades menores, garante a sua brasilidade.

Os versos finais constituem-se num achado poético de Bandeira, que com eles confere universalidade à figura do humilde vendedor, justificando os versos iniciais, que dão à personagem o *status* de “abençoado”:

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos
[de inutilidades.
E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...
E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.³¹⁰

“Poema tirado de uma notícia de jornal”, que Bandeira coloca entre seus poemas preferidos, já foi amplamente analisado por Arrigucci Júnior, em *Humildade, paixão e morte*, no capítulo intitulado “Poema desentranhado”.³¹¹ O crítico pressupõe que a poesia possa ser “tirada, desentranhada” de algo, até mesmo de uma coisa tão prosaica, fugaz e cotidiana como uma notícia de jornal. Segundo Arrigucci, raramente “Bandeira conseguiu tirar tanto de tão pouco”.³¹² O poema relata, em poucas palavras, a morte inesperada de João Gostoso:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia
[num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu

³¹⁰ BANDEIRA, 1993, p. 127.

³¹¹ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 89.

³¹² Id. *Ibid.*, p. 90.

Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.³¹³

Novamente a essência da alma nacional é buscada pelo viés do cotidiano, fazendo do homem modesto núcleo de poesia. A tragédia banal do carregador de feira, cuja morte merece algumas poucas linhas do noticiário policial, que se transformam nos versos ainda mais concisos do poema, é vista num tom irônico que soa como um grito de mansa revolta por essa vida que é a de tantos outros favelados dos morros cariocas. O poder de síntese dos versos oferece ao leitor a possibilidade de refletir sobre essa “tragédia brasileira”, em que a alegria pressuposta pelos verbos “bebeu”, “cantou”, “dançou” é violentamente contrastada pelo fecho do poema “e morreu afogado”.

Arrigucci, falando do poema e da época em que foi composto, reconhece que “[...] *o achado estético era também o achado de um país*, pois equivalia a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil”³¹⁴ E acrescenta:

Nesse momento, que é exatamente o do poema em questão, Bandeira parece muito próximo a Oswald de Andrade e sua concepção do poema “pau-brasil”, forma simplificada, de síntese fulgurante, capaz de fixar, através de uma drástica redução alegórica, um retrato da contraditória realidade nacional, apanhada sobretudo na confluência desencontrada de primitivismo e modernismo.³¹⁵

O crítico, em sua análise minuciosa, dá ênfase especial à questão do espaço: o Morro da Babilônia,³¹⁶ espaço da miséria, que se opõe ironicamente, lembra Arrigucci, à cidade dos jardins suspensos, e à Lagoa Rodrigo de Freitas, local de beleza e riqueza no Rio de Janeiro. O desnível do espaço é “um desnível social, determinado por condições históricas específicas do atraso social brasileiro.”³¹⁷

Sem sentimentalismo, laconicamente, mas com uma força lírica que se apresenta de forma impactante ao leitor, Bandeira fala sobre anônimos moradores de barracos sem número das favelas do Rio. Sem perspectivas de vida, eles arriscam-se, acidental ou deliberadamente, sob o efeito de bebedeiras: “Tão Brasil!”.

Em “O major”, Bandeira retrata um outro segmento da sociedade brasileira: o dos militares, grupo que exerce papel fundamental na história do Brasil, principalmente a partir do século XIX.

Eis o poema:

³¹³ BANDEIRA, 1993, p. 136.

³¹⁴ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 103. O poema foi publicado pela primeira vez em 1925, no jornal *A noite*.

³¹⁵ Id. *Ibid.*, p. 103.

³¹⁶ O Morro da Babilônia está situado junto à Urca, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e ainda hoje abriga uma favela.

³¹⁷ Id. *Ibid.*, p. 113.

O major morreu.
 Reformado.
 Veterano da Guerra do Paraguai.
 Herói da ponte de Itororó.
 Não quis honras militares.
 Não quis discursos

Apenas
 À hora do enterro
 O corneteiro de um batalhão de linha
 Deu à boca do túmulo
 O toque de silêncio.³¹⁸

Soldado anônimo e idealista, o major, não tendo ascendido a altos postos de comando nem se envolvido na política nacional, não terá, apesar de herói, seu nome registrado em avenidas, como o “Generalíssimo Deodoro da Fonseca”.³¹⁹ Talvez por isso, o tom irônico torna-se mais suave, quase imperceptível, só se revelando se contrastado com o modo pelo qual o poeta se refere, em “Belém do Pará”, ao proclamador da República e à honra duvidosa de tornar-se nome de Avenida.

Baciu, analisando o poema através do viés da morte, reconhece que “Bandeira sabe fixar-se num tema através do qual vive toda a tradição de uma ‘brasilidade’ interpretada pelo poeta como ninguém”.³²⁰ O crítico aponta que falta ao poema qualquer ufanismo, substituído por um profundo acento humano. O major é uma grande parcela do povo brasileiro, simples e humilde na sua grandeza, assim como o é o texto de Bandeira: “Tão Brasil!”.

“Cunhantã”, poema que vem a seguir, revela a ampla humanidade do poeta. Ao tomar como objeto lírico a figura infantil de Siquê, menininha de apenas quatro anos, vinda do Pará, Bandeira abandona a ironia, e o humor manifesta-se através da malícia gentil e afetuosa, mais uma vez destacada pelo uso de diminutivos – “escurinha”, “boquinha” –, pela transcrição da linguagem ingênua da menina, e pelo riso espontâneo ressoando acima da sua infelicidade.

O título chama atenção por sua procedência indígena: “cunhantã” é o nome por que são chamadas, na Amazônia, as meninas ou moças. Além disso, o poema traz outras três palavras de origem tupi: “piá”, “tuíra” e “uêrêquitáua”. Entretanto, o eu-lírico chama Siquê de “escurinha”. Ao falar sobre o poema, em sua análise de *Libertinagem*, Giovanni Pontiero refere-se à menina como “a negrinha que estava sempre sorrindo”.³²¹ A ambigüidade confere uma identidade indígena e negra à criança, apontando para essa “mistura excelente de chás” que é “tão Brasil”, no olhar de Bandeira.

³¹⁸ BANDEIRA, 1993, p. 137.

³¹⁹ Ver comentário em 4.2, p. 101.

³²⁰ BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 157.

³²¹ PONTIERO, 1986, p. 119.

A esse respeito, é interessante observar que, um ano depois da composição do poema, datado de 1927, Mário de Andrade provoca a mesma ambigüidade no início de seu romance *Macunaíma*, ao dizer que seu herói, "preto retinto, filho do medo da noite", havia nascido de uma índia tapanhumas. Macunaíma nasce preto, vive como índio e se transmuda em branco, sintetizando as principais raças que formam a etnia brasileira.

Estará Bandeira apresentando em Siquê um sincretismo racial e cultural, deixando em aberto a questão da verdadeira origem da menina?

Examinando o poema, vemos que se compõe de 15 versos, divididos em quatro estrofes:

CUNHANTÃ

Vinha do Pará
Chamava Siquê.
Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.
Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

Tinha uma cicatriz no meio da testa:
– Que foi isto, Siquê?
Com voz de detrás da garganta, a boquinha tuíra:
– Minha mãe (a madrasta) estava costurando
Disse vai ver se tem fogo
Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo
Aí ela se levantou e esfregou minha cabeça na brasa

Riu, riu, riu

Uêrêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia: Ai Zizus!³²²

A primeira estrofe descreve Siquê. Pará, na Amazônia, é o lugar mais “indígena” do país. Siquê é superior às meninas brancas na agilidade. E se caracteriza pelo riso, que é destacado na terceira estrofe, formada por um único verso: “Riu, riu, riu”.³²³

Siquê ri da sua tragédia, dos maus-tratos sofridos nas mãos da madrasta. Nesse sentido, ela lembra a personagem Negrinha do conto de Lobato, maltratada por Dona Inácia, a senhora branca que a cria por caridade: “Órfã aos quatro anos, por ali ficou feito gato sem dono, levada a pontapés. Não compreendia a idéia dos grandes. Batiam-lhe sempre, por ação ou omissão. A mesma coisa, o mesmo ato, a mesma palavra provocava ora risadas, ora castigos.”³²⁴

Negrinha também ri, vendo o cuco que sai da portinhola do relógio da sala. As duas meninas são o fruto da escravidão, o retrato da tragédia brasileira. São também universais na sua orfandade, borralheiras negras que carregam nos ombros frágeis as dores do mundo.

³²² BANDEIRA, 1993, p. 138.

³²³ Id. Ibid., p. 138.

³²⁴ LOBATO, 1972, p. 3-4.

A infelicidade de Siquê é amenizada pelo seu riso feliz. Siquê, índia, negra, ou cafuza, nos seus quatro anos, ainda não reconhece pertencer a um estrato da população brasileira visto como inferior. A estrofe final destaca a linguagem infantil reforçada pela forma como pronuncia, a cada calamidade, seu “Ai, Zizus”:

Uêrêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava. Dizia: Ai Zizus!³²⁵

“Irene no céu” é um poema que traz, novamente, a questão da negritude, e se Siquê pode ser comparada à personagem do conto de Lobato, Irene é uma espécie de Tia Nastácia, conhecida figura dos livros infantis do escritor de Taubaté.

Nesse poema, Bandeira fixa, de forma definitiva, o mundo negro do país, eternizando a imagem da Mãe Preta, como ícone de todas as amas do Brasil. Os sete versos, divididos em duas estrofes, estão entre os mais conhecidos e repetidos do poeta:

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:
– Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.³²⁶

Em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, Bandeira revela a identidade de Irene, que não se trata, como querem alguns críticos, de mais uma figura trazida da infância, mas da arrumadeira de sua casa no Rio.³²⁷ Ele explica que “Irene era uma preta que arrumava minha casa no Curvelo. Passava o ano juntando dinheiro para vestir-se de baiana no carnaval, nas vésperas do qual, aliás, empenhava umas joiazinhas que possuía. Se já não é viva, deve estar mesmo no céu.”³²⁸

A antítese “preta” e “branco” revela a discriminação e o preconceito velado, latentes na sociedade brasileira na primeira metade do século XX e que perduram ainda hoje, século XXI, apesar dos progressos obtidos em termos de legislação e do reconhecimento da contribuição da cultura africana na formação da identidade brasileira.

³²⁵ BANDEIRA, 1993, p. 138.

³²⁶ Id. Ibid., p. 142.

³²⁷ Nesse engano caem, por exemplo, Jorge de Sena e Joaquim Ribeiro, que confundem Irene com a mulata Rosa, lembrada em “Pasárgada” e em outros poemas em que Bandeira fala de sua infância. Ribeiro chega a afirmar: “O menino feliz, que foi, não podia esquecer a “bá”, a negra boa que o embalou e que lhe contou histórias da carochinha. E Manuel Bandeira celebrou-a em “Irene no céu”, breve mas envolvente poesia.” (RIBEIRO, Joaquim. *Estética da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1964. p. 190-191.).

³²⁸ CAMPOS, Paulo Mendes. Reportagem Literária. In: BRAYNER, Sônia. (Org). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 91.

Muitos anos depois da escritura do poema, em crônica datada de fevereiro de 1956, Bandeira escreve:

Era uma preta gorda, feia e tinha não sei que doença que lhe comia a beirada das orelhas, onde havia sempre um pozinho branco. A especialidade de Irene era a limpeza dos metais. Nas mãos dela o cobre virava ouro; todo metal branco, prata. Se as almas envolvessem os corpos, Irene não seria preta, não; seria da cor dos cobses que ela areava. Irene boa!³²⁹

Um quarto de século depois de ter escrito o poema, a declaração de Bandeira ainda se revela impregnada de preconceito. Irene é preta, mas sua alma é dourada ou cor de prata.

Lobato, na mesma época, década de 1920, dá vida à figura de Tia Nastácia, cozinheira de mão cheia, depositária das lendas e crendices que serão transmitidas às crianças do Sítio do Pica-pau Amarelo, e, sobretudo, no dizer de Dona Benta, sua patroa, uma “preta de alma branca”. Lobato parece não reconhecer o preconceito que rodeia a personagem e que se denuncia na expressão “ingênua” da dona do Sítio. Bandeira, por outro lado, revela o preconceito de forma sutil no diálogo entre a negra e o santo. Irene caracteriza-se em primeiro lugar pela cor de sua pele, depois, pela bondade e pelo bom humor, o mesmo bom humor já encontrado na figura de Siquê, do poema anteriormente analisado (o que nos faz considerar a idéia de que a menina, no futuro, deverá tornar-se uma das “Irenes” que povoam o país nas décadas iniciais do século XX). Mas o que melhor a representa é a fala macia, humilde e serviçal com que se dirige ao porteiro do céu: “– Licença, meu branco!”, diz ela a São Pedro. E o santo, descrito como branco e bonachão, responde que ela pode entrar sem pedir licença. Irene entra no céu porque é boa, preta, humilde e pobre. O céu é visto como prêmio, compensação para os sofrimentos enfrentados pelos escravos ou seus descendentes. Em outras palavras, a mulher pobre da favela é tão boa que não precisa pedir licença. Seu destino é o paraíso, e, portanto, a morte – tema recorrente em Bandeira – é vista de forma leve, bem-humorada, despida de tons funestos, já que chega como uma recompensa.

Na utilização dos pronomes, a oralidade da expressão, marca do Modernismo, assinala a intimidade entre São Pedro e a serva. Irene é a figura que permanece até mesmo no imaginário do guarda do paraíso. O santo também reconhece o afago da africana, vinda de sua terra no navio negreiro.

Jorge de Sena, analisando o poema (mais um olhar estrangeiro lançado sobre a poesia de Bandeira), compara-o em riqueza humana e significação cultural à obra *Casa grande & senzala*, de Freyre. Senna diz que Irene e São Pedro

³²⁹ BANDEIRA, Manuel. Ecos do Carnaval. In: _____. *Poesia e Prosa: prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. II. p. 435.

[...] simbolizam a vida de um Brasil ainda meio português, meio colonial, o cristianismo familiar e simples de uma sociedade agrária e patriarcal, que ainda subsiste no espírito da fala brasileira e no caráter cordial de uma psicologia que a americanização e a evolução social não transmutaram inteiramente.³³⁰

Irene é a simbolização da ternura que o homem busca no aconchego da saia rodada. Irene protege os meninos do medo do mundo: “Tão Brasil!”.

Irene, Siquê, o major, o camelô, João Gostoso, assim como os trapicheiros e as prostitutas do Mangue, os carvoeirinhos, as burguesinhas ricas e as suas criadinhas, os pregoeiros de rua, as crianças que brincam de roda, o japonês que dança maxixe, a mulata sensual e a orgulhosa filha do usineiro vão traçando, em *Libertinagem*, o perfil de um povo que se quer brasileiro, numa tentativa de buscar o que há de homogêneo dentro de tanta diversidade, o que há de unidade nesse salão de sangues misturados. Essa homogeneidade, em *Bandeira*, pode ser encontrada no traço de humor e melancolia com que o poeta caracteriza os tipos retratados, conferindo-lhes uma identidade comum.

4.4 Lendas e crendices do Brasil

“Lenda brasileira” é poesia em forma de prosa. No texto, o caçador Bentinho Jararaca prepara-se para atirar na caça, mas quem sai do mato é o Veado Branco, que vai chegando-se e, devagarinho, começa a comer o cano da espingarda:

A moita buliu. Bentinho Jararaca levou a arma à cara: o que saiu do mato foi o Veado Branco! Bentinho ficou pregado no chão. Quis puxar o gatilho e não pôde.
– Deus me perdoe!
Mas o Cussaruim veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda.³³¹

Não é a primeira vez que *Bandeira* introduz o folclore brasileiro em sua poesia. Já em *Ritmo dissoluto*, vamos encontrar o poema “Berimbau”, em que as figuras do Saci e do Boto se misturam. Em “Lenda Brasileira”, quem entra em cena é o Veado Branco, identificado com o demônio, o Cussaruim (que também é mencionado em “Berimbau”).

Esse Veado Branco nada mais é, segundo Luis da Câmara Cascudo, que Anhangá. Sobre esse espírito protetor dos animais, Câmara Cascudo cita Couto de Magalhães, que diz:

³³⁰ SENA, 1998, p. 639.

³³¹ BANDEIRA, 1993, p. 136.

O destino da caça no campo parece estar afeto ao *Anhangá*. A palavra *Anhangá* quer dizer sombra, espírito. A figura com que as tradições o representam é de um veado branco, com olhos de fogo. Todo aquele que persegue um animal que amamenta, corre o risco de ver o *Anhangá*, e sua vista traz febre e às vezes a loucura.³³²

Câmara Cascudo informa ainda que, entre os índios, Anhangá é o deus da caça do campo e deve proteger todos os animais terrestres contra os que querem abusar de seu pendor pela caça, para destruí-los inutilmente. É o castigador dos caçadores impiedosos e égide dos animais em gravidez.

As lendas indígenas, principalmente as de procedência tupi-guarani, também comportam um outro espírito protetor da floresta, a Caipora, que, de acordo com Cascudo,³³³ é um ente fantástico que possui como função e dom o destino da caça do mato. Com o contato com outras civilizações não-indígenas, essa divindade foi bastante modificada quanto a sua interpretação, passando a ser vista como uma criatura maligna, o Cussaruim (coisa-ruim) do texto.

Bandeira conhecia a lenda do Veado Branco e a insere em sua obra, antecipando o aproveitamento do folclore feito por Mário de Andrade em *Macunaíma*. Assim entende Arrigucci Jr., ao dizer:

[...] a historieta de Bentinho Jararaca, que tem o cano de sua espingarda de caça comido “devagarinho” pelo demônio, aparecido sob a forma da expressão popular Cussarui (*sic*), corruptela de “coisa-ruim” por diabo, é um caso folclórico de sabor claramente pré-macunaímico.³³⁴

O crítico chama atenção também para a combinação irônica contida no nome da personagem, Bentinho Jararaca, que junta o nome de São Bento, conhecido na tradição folclórica por afugentar ou imobilizar as cobras, ao da jararaca, cobra venenosa e, conotativamente, palavra que designa pessoa maldosa e cruel, como, no caso, a figura do caçador. “Caçador caçado”, no dizer de Arrigucci, história em que o feitiço se vira contra o feiticeiro.

Arrigucci também considera que o nome Bentinho Jararaca poderia remeter a um personagem das histórias de Cornélio Pires, Joaquim Bentinho. Esse herói, caçador mentiroso, cheio de preguiça, moldado nas figuras de contadores de causos que o escritor e folclorista teria conhecido, se tornou célebre em várias regiões do Brasil. O episódio contado em “Lenda

³³² MAGALHÃES, apud CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 78.

³³³ CASCUDO, 1983, p. 97.

³³⁴ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 106.

brasileira”, diz Arrigucci, lembra mesmo um episódio da vida de Pires, que, quando menino, teria perdido uma espingarda no mato, ao defrontar-se com uma jaguatirica.³³⁵

Bentinho Jararaca, como herói dessa história fantástica, recorda ainda a figura do popular Pedro Malasarte, e antecipa, sinteticamente, a figura simbólica de Macunaíma.

“Lenda brasileira”, se considerarmos esse jogo de espelhos e de evocações, aponta para a revelação de uma realidade multifacetada, presente no material folclórico e no seu aproveitamento literário, que é a do país que os modernistas, Bandeira entre eles, procuram retratar.

Já o poema “Macumba de Pai Zusé” vai abordar, de forma sucinta, crenças e credices que povoam a religiosidade brasileira:

Na macumba do Encantado
Nego véio pai de santo fez mandinga
No palacete de Botafogo
Sangue de branca virou água
Foram vê estava morta!³³⁶

Falando sobre a qualidade profunda e a peculiaridade da poesia de Bandeira, no momento de composição dos poemas de *Libertinagem*, Arrigucci Jr. diz que o poeta soube inventar uma forma admiravelmente simples, capaz de encerrar o mais complexo.³³⁷

É o que ocorre em “Macumba de Pai Zusé”. O poema pretende mostrar, em cinco versos concisos, as complexas relações entre as culturas branca, negra e indígena, principais bases da formação da nossa nacionalidade. Essas relações podem ser constatadas no título do poema, “Macumba de Pai Zusé”, já que a palavra macumba refere-se, segundo o *Dicionário Houaiss*,³³⁸ ao ritual sincrético afro-brasileiro, oriundo do candomblé e com elementos de várias religiões indígenas brasileiras e do cristianismo. Por derivação, passa a designar, também, a prática da magia negra. Sua presença no título torna-se, portanto, chave para o significado do poema.

A escolha de topônimos revela a ironia de que se reveste a realidade social do Rio de Janeiro e, por extensão, do Brasil: o pai-de-santo vive na favela do Morro do Encantado; e a mulher branca, em Botafogo, zona sul do Rio. Essa aparente inversão social, também presente no já analisado “Poema tirado de uma notícia de jornal”, coloca os pobres no topo da cidade, desfrutando de sua vista admirável; e os ricos, na parte mais baixa. A inversão é paradoxal e

³³⁵ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 106.

³³⁶ BANDEIRA, 1993, p. 141.

³³⁷ _____. *O cacto e as ruínas*: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 14.

³³⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1807.

aparente porque no morro estão os barracos que abrigam a parcela mais pobre da cidade, que só tem acesso às suas moradias através de caminhos íngremes e perigosos e que não desfrutam de infra-estrutura básica. Principalmente na época em que o poema foi composto, não havia, nas favelas cariocas, água (que era carregada em latas, morro acima) e esgoto. Outra inversão pode ser vista nos topônimos “Encantado” e “Botafogo”. Botafogo, semanticamente, contém uma carga destrutiva que não parece condizer com a tranquilidade e o *status* que o bairro desfrutava na época. Há muito a classe alta já se apossara da Zona Sul, que se tornou um dos espaços mais valorizados do Rio. Por outro lado, é do alto do morro do Encantado que vem o encantamento que mata; é de lá que Pai Zusé atinge, com seu feitiço mortal, a moradora de Botafogo, marcando a superioridade do negro sobre o branco, ao menos no que diz respeito ao poder de suas crenças.

O poema fala também da “contaminação” provocada pelas crenças africanas no imaginário popular. A palavra “mandinga” encerra a referência a indivíduos de um povo africano tidos por grandes mágicos e feiticeiros,³³⁹ capazes, através de práticas diversas, de interferir no nosso dia-a-dia para o bem ou para o mal. É a África vivendo no Brasil, em aproximações, as mais diversas, do mundo fantástico e do real, nas histórias da crueldade e no embalo da encantação.

Mas é principalmente através da variedade lingüística que a diversidade se explicita. Bandeira mistura, sem nenhum escrúpulo, a fala culta da classe alta a uma modalidade de linguagem oral-popular. Já no título, chama a atenção a tentativa de mostrar o jeito “africano” de pronunciar o nome José, que tem sua sílaba inicial transmutada em “Zu”. O mesmo recurso, aliás, fora empregado no poema “Cunhantã” para representar a fala de Siquê, que exclamava “Ai Zizus!”, pronunciando “je” como “zi”.

No corpo do poema, a mistura das variedades lingüísticas culta e popular é mais contundente e aparece no segundo verso, através do uso de expressões próprias, em “nego véio”, expressão atribuída a “pai-de-santo” fazedor de mandingas, e, no terceiro e quarto versos, na forma erudita com que o eu-lírico faz referência à mulher branca e rica. Mas é no verso final que a mistura dos falares fica mais evidente, pois a forma oral, contrata, de ver (“vê”) é colocada ao lado da forma normativa “estava”. Essa aproximação torna polifônica a fala do eu-lírico, que passa a englobar em si diferentes vozes representativas de estratos sociais e étnicos que se opõem e se unem na formação do povo brasileiro.

³³⁹ HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 1831.

pode também representar uma idéia geral dessa cor de múltiplos significados simbólicos, que, sendo a cor do losango da bandeira brasileira, tem sido usada para representar as riquezas do país.

Bandeira informa o seguinte, em depoimento dado a Joaquim Francisco Coelho:

No meu poeminha “Pensão familiar”, falo do jardinzinho interno da Pensão Geoffrey, em Petrópolis, onde só havia pobres flores e arbustos mais comuns – dalias, marias-sem-vergonha, trapoerabas, mas entre a tiririca sitiante sorria uma florzinha modesta e bonita, mais modesta que todas as outras. Quis nomeá-la no meu poema e perguntei o nome dela ao jardineiro da pensão. O homem respondeu sem hesitação: “gosmilho”.³⁴²

Portanto, a pensão é real, e o olhar do poeta deve ter muitas vezes perscrutado esse cenário onde, certa vez, se hospedou.

Diferentemente da primeira parte, a segunda passa a descrever uma ação efetiva, única em todo o poema: a do gato que “faz pipi” e “encobre a mijadinha”. Esse gato, por sinal, tem sua existência atestada numa crônica do poeta, na qual lamenta a demolição do edifício em que ficava a pensão, sobre o qual comenta:

Socialmente a casa decaía muito. Perdera-se até a lembrança das galas imperiais. Virou casa de hotéis e pensões – Hotel Inglês, Pensão Nills, Pensão Macedo, Pensão Geoffroy. Passei lá um verão quando era pensão Geoffroy. Pensãozinha familiar, onde, não obstante a presença do truculento Osório Duque Estrada, a criatura mais distinta era um certo gatinho, cuja elegância celebri num poeminha irreverente, levado pela crítica escandalizada à conta de “futurismo”.³⁴³

“Pensão familiar” é um dos poemas de *Libertinagem* com maior carga de humor e ironia. Essa carga concentra-se especialmente na sua segunda parte:

Um gatinho faz pipi.
Com gestos de garçom de restaurant-Palace
Encobre cuidadosamente a mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:
– É a única coisa fina na pensãozinha burguesa.³⁴⁴

Bandeira ri das pretensões de uma determinada camada da sociedade brasileira, a pequena burguesia, que se quer “fina” e “educada”, mas o máximo que consegue é cobrir suas “mijadinhas” com gestos pretensamente elegantes. O gatinho, que é ironicamente comparado a um garçom de restaurante da moda, com o previsível nome grafado em francês, aponta para nosso servilismo em relação a um jeito de ser europeu, tão ridículo num jardim povoado de “dalias rechonchudas e dominicais”.

³⁴² Esse depoimento aparece na nota 21, em PONTIERO, 1986, p. 134.

³⁴³ BANDEIRA, Manuel. Crônica de Petrópolis. In: _____, 1998, p. 511.

³⁴⁴ BANDEIRA, 1993, p. 128.

Ao longo do poema, a ironia é enfatizada pelo uso dos diminutivos “pensãozinha”, “gatinho”, “mijadinha” e “patinha”. A pensão, portanto, não passa de uma “pensãozinha burguesa”, expressão que traz o caráter depreciativo denotado pelo diminutivo e que se repete ao final do primeiro e do último verso do poema. No entanto, não deixa de revelar, também, uma certa condescendência, uma ternura por esse espaço que se revela simbólico. Ao resgatar os atos do gatinho e afirmar a sua superioridade, ressaltada pelo travessão (último verso), sobre todos os outros moradores da pensão, e levando em conta os seus gestos de urinar e cobrir a excreção, em tom de humor, Bandeira apresenta uma parte da sociedade brasileira, a burguesia em decadência: “Tão Brasil!”.

Sobre “O cacto”, é o próprio Bandeira que explica a origem do poema: “Nasceu da verídica história de um cacto formidável que havia na Avenida Cruzeiro, hoje João Pessoa, em Petrópolis”.³⁴⁵

Essa declaração é confirmada por Octavio de Faria, que diz ter conhecido o cacto: “[...] uma plantinha admirável que bem conheci em Petrópolis, como que deslocada naquela natureza à européia de clima frio e manhãs nevoentas. Vivia como que numa solidão estranha, e quando caiu fez todo o estrago que o poeta nota [...]”.³⁴⁶

O poema sempre despertou a atenção dos críticos, que o analisaram sob os mais diferentes ângulos. Mas é Arrigucci Jr. que faz a análise mais completa, na obra *O cacto e as ruínas*,³⁴⁷ esmiuçando as suas várias possibilidades interpretativas. Portanto, partiremos de aspectos já examinados por Arrigucci para, posteriormente, aprofundarmos os pontos que, no poema em estudo, apontam para o tema da busca da identidade nacional empreendida por Bandeira em *Libertinagem*.

Ao iniciar seu ensaio, Arrigucci comenta que, desde o título, é possível notar que o poeta se propõe a retratar um conteúdo natural – o cacto –, vinculando-o, porém, ao drama da dor e do desespero humano “em sua face mais alta e pungente”.³⁴⁸ Elemento comum nas paisagens secas do Nordeste brasileiro, o cacto está ligado ao mundo de dificuldades materiais dessas localidades áridas e pobres. O crítico lembra que o cacto, embora não sendo exclusivo das nossas paisagens, tornou-se, através da literatura e sobretudo das artes plásticas, um motivo “brasileiro”.

³⁴⁵ Declaração do poeta em entrevista concedida a Paulo Mendes de Campos e publicada em CAMPOS, 1980, p. 89.

³⁴⁶ FARIA, Octavio de. Crônica literária. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 101.

³⁴⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

³⁴⁸ Id. *Ibid.*, p. 24.

Grosso, espinhento, feio até, ele traz, em sua imagem, a realidade dolorosa de uma população rude, áspera e feia como ele, maltratada pela seca, pela fome, pela doença e pela miséria.

Nas artes plásticas, o cacto é representado principalmente na pintura de Tarsila do Amaral e de Lasar Segall. Sobre a obra deste último, Arrigucci diz o seguinte:

Com evidente preocupação social, Segall incorpora traços particulares da realidade brasileira, que o fascina e o choca, ao tratamento universal do sofrimento humano. O cacto, que juntamente com as bananeiras e os lagartos indica a presença marcante da paisagem local, se presta à sua expressão de nossa face de miséria: o rosto sofrido do negro ou das prostitutas pobres do Mangue.³⁴⁹

Tanto a obra pictórica de Segall, quanto o poema de Bandeira foram compostos na mesma época. “O cacto”, de Bandeira, é de 1925, mesmo ano em que Segall pinta *Paisagem brasileira*, quadro em que as imagens de cactos aparecem associadas a figuras de gente pobre. O motivo volta a aparecer na obra do pintor em *Mulher do Mangue com cactos*, de 1926, gravura depois publicada, em 1940, no álbum *Mangue*, para o qual Bandeira escreveu um depoimento, mencionado anteriormente.³⁵⁰

Na obra de Tarsila, diz Arrigucci, o cacto se transfigurou, de motivo recorrente, num símbolo selvagem, que, em alguns casos, assume formas gigantescas, quase “devorando” todo o espaço do quadro. É o que se observa na sua obra mais conhecida e reproduzida, *Abaporu*, de 1928, que inaugura o Movimento Antropofágico. Aliás, Manuel Bandeira escreve, na época, uma crônica em que rejeita esse momento artístico de Tarsila, criticando, inclusive, os cactos, aos quais se refere como “mandacarus assombrativos”. Eis o que diz o poeta, agora no papel de crítico e cronista:

Nos quadros recentes de Tarsila a estética antropofágica se manifesta na escolha dos assuntos tanto quanto no processo de expressão. Por exemplo: um sapo apresentado em solidão monstruosa, urutu enrolada num ovo, mandacarus assombrativos. O processo é despojado em extremo de todas as sensualidades da pintura. Tem-se a impressão que a rica Tarsila desfez-se de tudo e fez voto de pobreza. Oswald e os antropófagos estão radiantes. Eu não estou radiante. Não gosto de Tarsila antropófaga.³⁵¹

Estranha essa posição de Bandeira, já que os gigantescos cactos de Tarsila bem poderiam servir de ilustração ao seu poema, pois evocam “o seco nordeste, carnaubais, catingas” e são “belos, ásperos, intratáveis”.

³⁴⁹ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 34.

³⁵⁰ Ver p. 98 deste trabalho.

³⁵¹ BANDEIRA, Manuel. Tarsila antropófaga. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. vol. II. p. 225-226 .

O poema, composto de onze versos, pode, como outros poemas já analisados neste trabalho, ser dividido em duas partes, de cinco versos cada uma, que se fecham no décimo primeiro e último verso, em que, através de adjetivos, mostra-se o caráter da planta, acentuando-se seu sentido metafórico.

Nos cinco primeiros versos, o poeta descreve o cacto, comparando-o, a princípio, com as figuras mítica e histórica de Laocoonte e Ugolino. Confere, assim, ao objeto descrito, a capacidade de representar, simbolicamente, a dor e o desespero universais e incomparáveis daqueles que assistem, impotentes, à morte dos filhos. Bandeira tira um efeito de continuidade da similitude gestual entre a forma do cacto e os gestos de desespero gravados na estátua de Laocoonte e seus filhos³⁵² e nas estatuárias que representam o martírio de fome de Ugolino e seus descendentes.³⁵³

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constringido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.³⁵⁴

Arrigucci Jr. enfatiza a natureza metafórica do cacto, acentuando que “a transposição metafórica humaniza, com efeito, o cacto, ao fazer dele uma dramática forma humana”.³⁵⁵

Mas será impossível ao leitor mais esclarecido ler esses versos sem ligá-los às figuras literárias imortalizadas na *Eneida* e na *Divina Comédia*, obras basilares da Literatura Ocidental. O poeta parte, portanto, de representações Ocidentais anteriores ao descobrimento do Brasil, para, a seguir, fazer o paralelo com o que é nosso:

Evocava também o seco Nordeste, carnaubais e caatingas...³⁵⁶

³⁵² Estátua em mármore, provavelmente do século I a.C., Museu Pio Clementino, Vaticano. ARRIGUCCI JR., 2000, p. 56. De acordo com Pierre Grimal, Laocoonte é o sacerdote de Apolo em Tróia. Ele adverte os troianos de que não levem o cavalo de madeira deixado pelos aqueus às portas de Tróia para dentro da cidade. Seria dele a frase “Eu temo os gregos, mesmo quando trazem presentes.” Duas serpentes marinhas saem do mar enquanto Laocoonte e seus filhos prestam sacrifício a Posídon, e os matam. (GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [s.d.]. p. 266).

³⁵³ A história (verídica) do Conde Ugolino dei Gherardeschi é narrada por Dante no canto XXXIII do “Inferno” (ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]). Acusado de traição, o conde é encerrado, com seus filhos e netos, numa torre. Privados de alimento e de água, ao cabo de poucos dias, todos acabam morrendo. Segundo Arrigucci, também existem imagens escultóricas do Conde Ugolino, mas quando pensamos no episódio, são as imagens dantescas que nos vêm à mente. Gustave Doré representa a cena da torre, nas ilustrações feitas para *A divina Comédia*. (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 64-65.).

³⁵⁴ BANDEIRA, 1993, p. 127.

³⁵⁵ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 48.

³⁵⁶ BANDEIRA, op. cit., p. 127.

O cacto torna-se, assim, um elo entre o colonizador e o colonizado, elo já estabelecido no poema “Mangue”, quando a paisagem da zona portuária do Rio é aproximada às belezas da européia Veneza.

Um dado da paisagem brasileira, diz Arrigucci,³⁵⁷ penetra no espaço do poema, trazendo à nossa mente imagens dessa planta que identificamos com as regiões áridas do Nordeste e seus habitantes, que ela representa com sua realidade física nua, seca, de aspecto torturado.

Por fim, no quinto verso, completa-se a imagem do cacto, com a utilização do adjetivo “enorme”, que nos fornece a dimensão de sua grandeza. Arrigucci debruça-se longamente na análise desse verso, destacando a ambigüidade da expressão “para esta terra de feracidades excepcionais”. Ele mostra a ironia contida na palavra “feracidade”, que, em virtude do próprio tema, leva o leitor a confundi-la com o termo “ferocidade”. Num contexto em que se vem destacando a idéia de secura e sofrimento, a palavra feracidade, que significa fertilidade, fecundidade, parece deslocada e estranha. Diz Arrigucci:

Esse suposto equívoco entre o termo efetivamente usado e outro latente, sugerido pelo contexto e acentuado pela semelhança sonora entre vocábulos na verdade inteiramente diversos pela significação, acaba apontando para um paradoxo decisivo nesse verso, que reúne, em sua poderosa ambigüidade, significados dispersos, mas confluentes, implicados nas imagens desde o começo da série enumerativa de atributos do cacto, bem como outros mais.³⁵⁸

É preciso atentar, sobretudo, para a expressão “esta terra”, que poderia estar referindo-se ao Nordeste mencionado no verso anterior. Mas, se assim fosse, estaríamos diante de um paradoxo, já que o seco Nordeste seria, ao mesmo tempo, uma terra de feracidades excepcionais. Além disso, se o eu-lírico diz que o cacto “evoca” aquela região brasileira, parece óbvio que ele se encontra deslocado daquele cenário, mesmo que o leitor não saiba da existência, em Petrópolis – cidade imperial, residência da “nobreza” brasileira, o que acrescenta maior ironia à presença da planta na paisagem –, de um cacto real que, em sua queda, inspirou o poema. Seria “esta terra” a cidade fluminense, com suas paisagens verdes? Ou, talvez, e mais provavelmente, uma referência ao próprio Brasil, que, desde o seu descobrimento, tem sido cantado e exaltado como um lugar paradisíaco, terra “de tal maneira graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo per bem das águas que tem”,³⁵⁹ terra cujos “bosques têm mais vida”, cujos “campos têm mais flores”, mas que é representada, no

³⁵⁷ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 50-51.

³⁵⁸ Id. Ibid., p. 71.

³⁵⁹ Texto da carta de Pero Vaz de Caminha, em RIBEIRO, 2003, p. 233.

poema, pelo cacto, que vem lembrar seu outro lado, não o da fertilidade, da pujança, da riqueza, mas o da fome, da seca e da miséria.

Se o cacto remete à paisagem brasileira, é sobretudo o elemento humano que ele simboliza no poema, o que está evidente desde os primeiros versos, em que, como já apontamos, suas formas evocam braços erguidos aos céus, em gesto de desespero.

Para Arrigucci, essa hipótese vai depender de elementos do texto e de dados extratextuais do contexto literário modernista, que, pelo tratamento irônico e paródico, destacaria a expressão “terra de feracidades excepcionais”, reforçando, segundo ele, “o aspecto da miséria e do sofrimento do Brasil que o cacto representa e costuma permanecer oculto na retórica dos discursos oficiais, enaltecendo as supostas benesses paradisíacas do País.”³⁶⁰

Considerando-se essa hipótese, estabelece-se aquilo que Arrigucci considera a “ironia brutal” expressa no poema: a fertilidade é o atributo de uma “mãe” que nada tem de abençoada, mas que age como madrasta, ao punir os filhos com suas securas, apenas pelo fato de terem nascido dela.

Essa idéia é reforçada pela segunda estrofe do poema, que conta o drama final do cacto, arrancado pela raiz por um “tufão furibundo”. Tendo sido descrito na primeira parte, o objeto será destruído, na segunda, pela própria natureza que o criou. O cacto cai e morre, mas não sem antes causar grandes transtornos à cidade. É nesse momento que ficamos sabendo da localização do cacto, na rua de uma cidade moderna, com bondes, automóveis e luz elétrica:

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua.
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a
[cidade de iluminação e energia].³⁶¹

Além do tema universal da eterna luta entre civilização e barbárie, aqui representadas respectivamente pela cidade e pelo cacto, temos, sobretudo, e considerando a humanização da imagem da planta na primeira parte do poema, a luta pela sobrevivência do homem em um espaço que lhe é hostil. Não, é claro, o espaço da seca e da caatinga, de onde esse homem provém, mas, paradoxalmente, o da cidade moderna, com sua tecnologia e conforto, que, todavia, rejeita o “estrangeiro” que busca melhores condições de vida. Quantos desses

³⁶⁰ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 74.

³⁶¹ BANDEIRA, 1993, p. 128.

homens, como o cacto do poema, irão sucumbir, abatidos pelos vendavais das dificuldades, da falta de emprego, do estranhamento entre diferentes modelos de vida e de culturas?

É da queda que fala a segunda parte do poema, em que prevalece um movimento narrativo, determinado pelos verbos de ação que se sucedem a cada verso: “abateu”, “tombou”, “quebrou”, “impediu”, “arrebentou”, “privou”. Trágico destino desse brasileiro, exilado em seu próprio país, que rejeita seu papel de “mãe gentil” e que lança sobre ele sua “ferocidade” destrutiva. Acossado pelas intempéries, ele é abatido, mas, na queda, deixa as marcas de sua passagem na prosaica paisagem da cidade e é também marcado pelo tempo em que ali se enraizou. É a fusão do primitivo e do civilizado, da qual nasce o brasileiro, representado pelo cacto.

Arrigucci Jr. reconhece no poema seu poder de representação da realidade brasileira. Diz ele: “Em todo caso, as contradições quanto ao modo de ler a imagem arcaica e clássica do cacto, no novo meio, evidenciam a visão modernista determinante no poema, com seu agudo senso dos antagonismos que marcam a realidade brasileira.”³⁶²

O crítico ainda destaca que a ênfase do poema não está posta na contradição entre o elemento primitivo e o moderno, mas no fato de que o cacto passou a ser um elemento da cidade e do seu dia-a-dia. Sua queda passa a ser considerada como um evento corriqueiro, como são os engarrafamentos de trânsito. Assim, diz ele, o drama universal, delineado nos primeiros versos, prossegue neste mundo que é o nosso, ou seja, o poeta parte do sentido trágico da imagem para colocá-la, a seguir, no nível da realidade particular e cotidiana de uma cidade brasileira, “marcada pelo ritmo desencontrado do desenvolvimento histórico do País.”³⁶³

Arrigucci lembra ainda, já ao final de sua análise, que o tema da morte, tão caro a Bandeira, permanece latente no poema. Mas, mais do que isso, ressalta o que ele considera a “moral” expressa no verso “era belo, áspero, intratável!”:

Na verdade, a morte do cacto mais parece a manifestação de uma força vital prodigiosa. Ele que vive pela violência, de que sua aspereza é um traço revelador, morre pela liberdade de seus atos que fazem dele o intratável *in extremis*, em oposição ao destino fatal.³⁶⁴

Numa síntese do que vimos até esse ponto, vê-se que Bandeira parte da cultura ocidental européia para chegar, através da universalidade de seus exemplos, à representação do homem brasileiro. Ambos, o Velho Mundo, colonizador, e o Novo, colonizado, integram-

³⁶² ARRIGUCCI JR., 2000, p. 78.

³⁶³ Id. Ibid., p. 79.

³⁶⁴ Id. Ibid., p. 83.

se na imagem do cacto gigantesco que, sobrevivendo no centro da cidade, simboliza o Brasil dividido entre a sua vocação rural e a urbana, um país que se quer industrializado e moderno mas, ao mesmo tempo, se mantém arraigado aos valores da terra e idealiza, em sua arte, a superioridade do homem do campo.

Desse quadro, o que resta é a luta cruenta do homem pela sobrevivência e sua revolta contra as forças que o aniquilam, venham elas da própria Natureza ou sejam fruto do progresso, de um mundo moderno que esmaga sem piedade os que lhe são estranhos.

Embora sem revestir-se da força simbólica de “O cacto”, “Comentário musical” apresenta semelhanças semânticas na forma como Bandeira busca estabelecer os fatores que constituem a brasilidade. Dessa vez, porém, em lugar do uso de imagens visuais, o poeta vai buscar impressões sonoras e olfativas para representar a presença de elementos estrangeiros e nativos na paisagem brasileira. O título do poema já enfatiza a importância dos sons na sua construção.

Vejamos o texto:

Comentário musical

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

O comentário musical da paisagem só poderia ser o sussurro sinfônico da
[vida civil].

No entanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de sagüim:
Minha vizinha de baixo comprou um sagüim.³⁶⁵

O verso de abertura do poema coloca o espaço em que o eu-lírico se situa: o quarto de dormir, lugar mais íntimo da casa. A ausência do verbo dá ênfase à localização do quarto, “a cavaleiro”, ou seja, acima da barra, permitindo que se pressinta o movimento de navios que chegam e partem. O quarto, ponto de observação do eu-lírico, que dali vê o mundo, tem sua importância ressaltada em carta que Mário de Andrade envia ao poeta em 19 de novembro de 1924 e em que diz “Recebi ontem algumas linhas tuas e o poema sobre **o teu quarto**” (grifo nosso).³⁶⁶

Os versos seguintes levam-nos a imaginar uma janela que se abre para o mar, deixando que entrem os cheiros e sons que vêm de terras distantes, de outros ares. África, Portugal, Ilhas Britânicas entram pela janela, invadindo o interior do quarto, o espaço individual do eu-

³⁶⁵ BANDEIRA, 1993, p. 128.

³⁶⁶ ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*: prefácio e notas de Manuel Bandeira. São Paulo: Ediouro, 2001. p. 33.

lírico, com anúncios da “vida civil” que se desdobra lá fora. Assim, o espaço privado é invadido pelo público. Esses sons lembram ao eu-lírico um sussurro sinfônico; chegam, portanto, abafados e harmonicamente misturados.

É evidente que Manuel Bandeira usa o termo “sinfônico” no sentido etimológico da palavra, isto é, o atributo daquilo que soa de forma combinada. São as vozes africanas e portuguesas, às quais se somam as de outros povos, vozes que estão na base da nossa formação étnica, e que, segundo o eu-lírico, deveriam estar compondo a sinfonia musical da brasilidade. Mas um outro som, agudo e prolongado se intromete, num determinado momento, sobrepondo-se a tudo. É o guincho do “sagüim” da vizinha de baixo. Nos dois versos finais, em que a imagem do sagüi é introduzida, Bandeira insere seu costumeiro toque de humor e ironia, pois o “silvo” do macaco, bem brasileiro, acaba por eclipsar os outros sons da “sinfonia” da cidade.

Na carta de Mário de Andrade, já referida, o remetente contesta o final do poema. Diz ele:

Me parece no entanto que o poema precisava de mais um verso. Aquele último verso dito indiferentemente, olhando pro lado, ou coçando a perna, é estupendo de naturalidade. Mas vem a dar naquela discussão comigo, que expus no prefácio do *Losango Caqui*. É lirismo puro. A poesia se ressentir porque falta a intenção-de-poema, isto é, a intenção de fazer uma peça de arte, peça inteira, fechada, com princípio, meio e fim. O teu poema não acaba. E pra ser poema precisa acabar.³⁶⁷

Ao contrário de Mário, e a partir da linha interpretativa adotada nesta análise, consideramos o poema perfeitamente acabado. Bandeira não poderia ter encontrado melhor final para seu “Comentário musical” do que o verso com que o encerra, de puro lirismo, segundo o autor de *Losango caqui*, mas que, destacando o som do sagüi no cenário urbano, torna-se a sua “chave de ouro”.

O sagüim, ou sagüi, como é mais conhecido, é o elemento exótico que no poema aparece exilado da floresta, seu *habitat* natural. O pequenino primata, com sua longa cauda, é, assim como a arara ou a onça, representativo da nossa fauna. Sua presença em um apartamento corresponde à figura do cacto plantado nas ruas de uma cidade e leva à reflexão de qual seja a imagem que traduz esse país. Além disso, o macaco encerra, em sua malícia, sua comicidade, sua agilidade, algo de macunaímico, de representação do homem brasileiro. O *Dicionário de Símbolos* relata um mito dos índios bororos, em que o macaco é visto como um herói civilizador, inventor da técnica de fazer o fogo por atrito, e que engana o jaguar, que

³⁶⁷ ANDRADE, 2001, p. 33.

o engole e depois o vomita.³⁶⁸ O mito condensa alguns traços essenciais do simbolismo do macaco: “um mágico esperto, que esconde seus poderes, dos quais o primeiro é a inteligência, sob traços caricaturais.”³⁶⁹

O *Dicionário* também destaca as características dionisíacas e priápicas do animal, seu caráter aventureiro e bem-humorado, que irrita, mas que desarma com suas brincadeiras, e remete a mitos de diferentes épocas e civilizações. Nas histórias do nosso folclore, o macaco apresenta-se como esperto, ardiloso, brincalhão: o protótipo do “malandro brasileiro”.

Considerando esses aspectos, a inserção do sagüi na paisagem urbana de um apartamento e o seu guincho agudo, sobrepondo-se aos outros sons da vida civil, trazem para o poema elementos que, somados aos ares de “São Paulo de Luanda” e da “Figueira da Foz”, vão completar um quadro representativo de nossa múltipla identidade. Ao mesmo tempo, as qualidades conferidas ao macaco pelo imaginário popular – suas já citadas agilidade, esperteza, malícia, inteligência e intensa sexualidade – reforçam as possibilidades interpretativas provocadas pela presença do exótico sagüi no cenário urbano: “Tão Brasil!”.

4.6 “Pasárgada”, uma utopia brasileira

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei³⁷⁰

Existem, na literatura universal, versos ou expressões que transcendem o texto e passam a ter existência própria, independente da obra e do seu autor. É o caso do “Ser ou não ser” hamletiano; do “O tempora! O mores!”, de Cícero; dos versos de abertura da *Divina Comédia* – “Da vida ao meio do caminho” – e da expressão “Elementar, meu caro Watson”, constantemente proferida por Sherlock. Na literatura brasileira, há alguns exemplos, também, como as “palmeiras onde canta o sabiá” e o “ai, que preguiça”, de Macunaíma. A abertura do mais conhecido poema de Bandeira insere-se nesse restrito universo, pois que mesmo não-leitores do poeta são capazes de repetir seus versos iniciais.

A gênese do poema é bem conhecida e suficientemente abordada pela crítica, já que o próprio autor se encarregou de descrevê-la em seu *Itinerário de Pasárgada*.³⁷¹ A inspiração

³⁶⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 574.

³⁶⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 574.

³⁷⁰ BANDEIRA, 1993, p. 143.

surgiu, diz ele, em momentos de desalento e tédio, diante da “aguda sensação” de tudo que, na vida, lhe tinha sido proibido por motivo da doença: “Gosto desse poema”, diz Bandeira, “porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida”.³⁷²

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d’água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.³⁷³

³⁷¹ Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz ter lido o nome Pasárgada em algum autor grego, na adolescência. Mais tarde ficou sabendo tratar-se de uma cidade fundada por Ciro, a sueste de Persépolis. O nome, segundo ele, significa “tesouro dos persas”. (BANDEIRA, 1984, p. 97.).

³⁷² BANDEIRA, 1984, p. 97-98.

³⁷³ BANDEIRA, 1993, p. 143-144.

Portanto, temos em “Pasárgada”, um poema que é, ao mesmo tempo, particular e universal, que fala do anseio de evasão do poeta e do também eterno desejo de evasão do ser humano, da volta ao paraíso perdido, a uma idade de ouro, em que tudo lhe é dado e permitido. Se essa volta ao paraíso perdido implica, para o poeta, os prosaicos fazer ginástica, andar de bicicleta e tomar banho de mar, ou a ousadia de montar em burro brabo e subir no pau-de-sebo, atividades proibidas ao jovem tísico; se implica, também, o reencontro com Rosa, a contadora de histórias de sua infância, já lembrada em “Evocação do Recife” e transmutada em mãe-d’água no texto, por outro lado, remete o leitor à nostalgia da “Canção do Exílio”, parodiada no poema de Bandeira. Indiretamente, o poeta volta a tratar do tema da nacionalidade através dessa intertextualidade com o mais conhecido poema do nosso romantismo. A proposta intertextual se concretiza através da oposição “lá” e “aqui” (“Lá sou amigo do rei”/ “aqui eu não sou feliz”), que não deixa dúvidas quanto à matriz do poema. É claro que Bandeira estabelece a relação entre os dois textos de forma irônica e paródica, contrapondo, ao canto do sabiá, o ruído estridente do telefone, substituindo a beleza das flores pela beleza das prostitutas. Os prazeres que o eu-lírico encontra em Pasárgada são os que vêm da “civilização”, do uso de drogas, do sexo sem compromisso, sem riscos de concepção. É o Brasil moderno e urbano, em oposição àquele da natureza, das palmeiras, das aves e das florestas, tão caros ao Romantismo brasileiro e a Gonçalves Dias. Entretanto, nessa “outra civilização”, abre-se espaço para a “mãe-d’água”, que é chamada para contar ao eu-lírico as mesmas histórias que Rosa lhe contava na infância. Mito ofídico das águas, elemento cosmogônico das populações indígenas brasileiras, cuja crença ainda sobrevive em certas áreas, a mãe d’água torna-se da segunda metade do século XIX em diante, influenciada pela sereia européia, um ser meio mulher, meio peixe, que habita rios e lagos e atrai os pescadores para suas profundezas; é, também, nos cultos afro-brasileiros, um dos epítetos de Iemanjá, rainha das águas, cuja representação popular também se aproxima da imagem da sereia.³⁷⁴ É natural que as histórias que a mãe d’água venha contar sejam as mesmas que Rosa já contava: os mitos, as lendas, os contos de fadas de sabor bem brasileiro que povoaram o imaginário de Bandeira na sua infância.

³⁷⁴ As informações constam em HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 1809. Também Câmara Cascudo (CASCUDO, 1976, p. 122-141) enfatiza o caráter ofídico da mãe d’água e seu poder de sedução sobre os homens.

Beatriz Berrini, em longo estudo no qual analisa os poemas de Gonçalves Dias e de Bandeira, salienta o caráter utópico dos textos.³⁷⁵ Mas em Gonçalves Dias a utopia é o próprio Brasil, o “lá” do poema, idealizado por suas belezas, verdadeiro paraíso perdido pelo poeta no seu exílio em terras de Portugal. Já em Bandeira, Pasárgada aparece como a terra prometida, em que ele sonha refugiar-se nos momentos de tristeza. Pasárgada é a utopia particular do poeta, mas é também a utopia de todos os que buscam a liberdade e a possibilidade de uma vida plena de prazeres.

Desde a mais remota antiguidade existe a crença de uma época e de um lugar onde reinam a paz, a justiça e a abundância, frutos de uma ordem natural e divina, que, cantada pelos poetas, traz ao homem uma mensagem de esperança.

Esse mito está presente na antiga Suméria, no Egito, em Israel, na Grécia, em Roma. Mas é a partir da descoberta da América que ele ressurge, agora fundado na existência real de uma terra exuberante e paradisíaca, um admirável mundo novo que se abre à fantasia daqueles que vivem na metade do segundo milênio da era cristã.

Thomas Morus é o primeiro de uma série de autores a imaginar uma sociedade perfeita, que oferece a seus membros os benefícios materiais do bem-estar: comida, roupas, moradia, educação e cuidados médicos. A tudo isso acrescenta-se uma curta jornada de trabalho de seis horas e entende-se que Morus tenha denominado, ironicamente, seu paraíso de Utopia, nome cuja etimologia de origem grega remete literalmente a não-lugar, ou lugar não situável.

Entretanto, esse “mundo perfeito” cobra um alto custo de sua comunidade: a falta de liberdade individual. Em Utopia não se viaja sem uma permissão especial e, principalmente, não se tem privacidade, como pode ser inferido da observação do viajante que lá esteve: “Todos te observam, logo precisas ser eficiente em teu trabalho e usar com sabedoria tuas horas de lazer.”³⁷⁶ Aqui é interessante abrir parênteses para observar que George Orwell, no seu romance *1984*, com suas câmeras e telas distribuídas por todas as dependências das casas e com seu slogan “O Grande irmão está te cuidando”, não faz mais do que desenvolver a situação já existente em *Utopia*.³⁷⁷

Voltando à *Utopia*, cabe que constatar que, além do que já foi comentado, essa sociedade mantém um rígido caráter paternalista e uma vez por mês as esposas precisam ajoelhar-se diante dos maridos e confessar seus pecados, omissões e transgressões, pedindo

³⁷⁵ BERRINI, Beatriz. *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUC, 1997.

³⁷⁶ MORUS, Thomas. *A Utopia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]. p. 109.

³⁷⁷ Sobre a obra de Orwell, a crítica tem preferido classificá-la como uma “distopia” ou “contra-utopia”, cf. FORTUNATI, Vita. Las formas literárias de la antiutopia. In: FORTUNATI, V.; STEIMBERG, O.; VOLTA, L. (Comp.). *Utopias*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. p. 33-44.

que sejam perdoados. O código penal é bárbaro no que concerne à sexualidade. Relações pré-matrimoniais são proibidas, e o adultério é punido com penas que vão da escravidão à morte. Utopia é, obviamente, um lugar em que o leitor moderno não gostaria de viver. Apesar disso, a *Utopia* de Morus emprestou seu nome a um gênero literário que tem produzido frutos ao longo da história a literatura.

Iluminista convicto, defensor ferrenho das liberdades individuais, Voltaire também cria, em *Cândido*, sua utopia, que ele situa em algum lugar da América do Sul, talvez no Peru, embalado pelas lendas do Eldorado e pela crença de que os habitantes do Novo Mundo eram criaturas puras, vivendo numa sociedade igualitária e justa. O Eldorado constitui um dos mitos mais famosos da história dos descobrimentos marítimos. Sua origem parece estar num fato real, ocorrido durante a conquista do Equador, quando um indígena afirma ter visto um homem coberto de ouro, um “homem dourado”. A notícia provoca entusiasmo entre os homens da expedição e a história não tarda a expandir-se entre os exploradores do Novo Mundo. Esse relato vai somar-se aos que falam da existência de quantias incalculáveis de ouro e prata que se encontram em lugares que nem os índios sabem localizar. É o que basta para instigar a cobiça dos espanhóis e para que o homem dourado se converta num país dourado: o Eldorado.

No entanto, a *Pasárgada* de Bandeira inaugura uma utopia diferente, adaptada a seus anseios, que, de certa forma, não se distanciam daqueles que vêm embalando os homens de todas as épocas. Se a utopia é, como a define Franco Júnior,³⁷⁸ a “superação imaginária de realidades concretas”, *Pasárgada* cumpre seu papel utópico de devolver ao poeta aquilo que a doença lhe roubou na adolescência: prazeres simples, de fácil alcance, mas proibidos ao jovem tísico.

Dentre as utopias que povoam o imaginário ocidental, talvez a terra que mais se aproxime da utopia bandeiriana seja o país da Cocanha, quer por seu caráter paródico, quer pela sua defesa da liberdade e ócio totais, implícitos em *Pasárgada*.³⁷⁹

O mito de Cocanha remete ao período medieval. Segundo Franco Júnior, a primeira utilização do nome na descrição de um país imaginário data do século XIII, em um texto proveniente do Norte francês, o *Fabliau de Cocaigne*.³⁸⁰

³⁷⁸ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 20.

³⁷⁹ Quanto à visão paródica de Cocanha, Hilário de Franco Júnior esclarece que o poema medieval pode ser inscrito, em sua versão inglesa, numa “longa tradição cômica que se desenvolveu paralelamente à fantasia romântica do Paraíso terrestre.” (Id. *Ibid.*, p. 18-19).

³⁸⁰ Id. *Ibid.*, p. 25.

No país maravilhoso de Cocanha, o ócio é constante, a fartura é grande, o vinho jorra das fontes, a comida chega pronta à boca dos seus habitantes e, o mais importante, a liberdade é total. Sobretudo a liberdade sexual.

Em Cocanha “tem tudo”: todos têm comida à vontade, têm o “parceiro que escolherem”, têm a eterna juventude. É o que se pode constatar nos versos do *fabliau*, traduzidos por Franco Júnior³⁸¹:

Pois de carne assada e presunto
São cercados os campos de trigo;
Pelas ruas vão se assando
Gordos gansos que giram

Sozinhos, regados
Com molho branco de alho.
Digo ainda a vocês que por toda parte,
Pelos caminhos e pelas ruas,

Encontram-se mesas postas
Com toalhas brancas,
Onde se pode beber e comer
Tudo o que se quiser sem problema;

[...]

Corre um riacho de vinho.
As canecas aproximam-se dali por si sós,
Assim como os copos
E as taças de ouro e prata

Quem quiser é só chegar,
Pegar pelo meio ou pelas margens,
E beber em qualquer lugar
Sem oposição e sem medo,

[...]

As mulheres dali, tão belas,
Maduras e jovens,
Cada qual pega a que lhe convém,
Sem descontentar ninguém.

[...]

Há ainda outra maravilha,
Vocês jamais ouviram coisa semelhante:

A Fonte da Juventude
Que rejuvenesce as pessoas,
E traz outros benefícios.

[...]

Assim como os habitantes de Cocanha, o eu-lírico de “Pasárgada” afirma:

Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei³⁸²

³⁸¹ FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 29-31.

³⁸² BANDEIRA, 1993, p. 143.

E, na quarta estrofe, reafirma:

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar ³⁸³

Pasárgada é, portanto, a utopia particular de Bandeira. Ele mesmo o declara em *Itinerário de Pasárgada* (a escolha do título de seu “testamento poético” indica a importância que conferia ao poema): “Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e ‘não como forma imperfeita neste mundo de aparências’, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada.”³⁸⁴

Bandeira pode considerar Pasárgada a “sua” cidade, mas na medida em que o poema conquista os leitores, tornando-se o texto lírico mais conhecido e popularizado de seu autor, ela passa a constituir-se no sonho de muitos e instaura-se como uma utopia brasileira do século XX.

4.6.1 Lá sou amigo do rei, variante do brasileiríssimo “sabe com quem está falando?”

O verso “Lá sou amigo do rei”, usado na abertura e repetido no encerramento do poema, quando é destacado com o uso de travessões, é a forma indireta de dar voz ao “Sabe com quem está falando?”, expressão que caracteriza um rito de autoridade – traço sério e revelador da nossa vida social. É o que aponta DaMatta, no capítulo da obra *Carnavais, malandros e heróis*, em que o antropólogo dedica-se a analisar as implicações de seu uso na hierarquização da sociedade brasileira.³⁸⁵

Diz DaMatta:

Pelo reconhecimento social extensivo e intensivo em todas as camadas, classes e segmentos sociais, em jornais, livros, histórias populares, anedotários e revistas, a forma de interação balizada pelo “sabe com quem está falando?” parece estar mesmo implantada – ao lado do carnaval, do jogo do bicho, do futebol e da malandragem – no nosso coração cultural.³⁸⁶

³⁸³ BANDEIRA, 1993, p. 144.

³⁸⁴ BANDEIRA, 1984, p. 98.

³⁸⁵ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

³⁸⁶ Id. *Ibid.*, p. 182.

DaMatta salienta, em outra passagem de sua obra, o que considera a “profunda verdade sociológica do ditado: ‘Aos inimigos, a lei; aos amigos, tudo!’”, que poderia ser ampliado em “aos bem relacionados, tudo; aos que não têm relações, a lei.”³⁸⁷

É verdade que as vantagens de “ser amigo do rei” são conhecidas desde a mais remota antiguidade. Sófocles faz com que Creonte as mencione, em discussão que mantém com Édipo, no momento em que o tirano de Tebas o acusa de conspirar pelo poder. Em sua fala, o irmão de Jocasta diz ao cunhado:

[...] Examina esse primeiro ponto: acreditas que alguém prefira o trono, com seus encargos e perigos, a uma vida tranqüila, se também desfruta poder idêntico? Por minha parte, ambiciono menos o título de rei, do que o prestígio real; e como eu pensam todos quantos saibam limitar suas ambições. Hoje alcanço de ti tudo quanto desejo: e nada tenho a temer... [...].³⁸⁸

Da fala de Creonte, infere-se que é bem melhor ser amigo do rei do que ser o próprio rei, já que o amigo tem todas as vantagens da proximidade do poder e nenhuma de suas responsabilidades. Finazzi-Agrò reconhece essa situação, concluindo:

Amigo, portanto, e não *rei* ele mesmo: depositário de uma autoridade delegada, colocando-o ao abrigo das responsabilidades mas deixando-lhe, porém, uma ampla margem de ação – a licença do *fool*, daquele que exorciza a estabilidade do poder graças à instabilidade do desejo; daquele que quebra a fixidez das funções e dos papéis sociais passando através deles.³⁸⁹

Mas a situação de “amigo do rei” (ou o “Sabe com quem está falando?”) não será usada pelo eu-lírico de “Pasárgada” para obter riquezas ou outros privilégios. O que ele busca são os prazeres ingênuos que não pôde desfrutar na adolescência e a realização das fantasias eróticas que também lhe foram proibidas por longo tempo. Aqui, a poesia de Bandeira se reveste do tom ao mesmo tempo irônico e profundamente melancólico que caracteriza sua obra. É em Pasárgada que o eu-lírico se refugiará quando estiver “mais triste de não ter jeito” e com vontade de matar-se.

O poema encerra-se com a repetição dos versos iniciais:

– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.³⁹⁰

³⁸⁷ DAMATTA, 1997, p 24.

³⁸⁸ SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Rei Édipo; Antígone; Prometeu Acorrentado*: tragédias gregas. Pref., trad., e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d].

³⁸⁹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O poeta inoperante. In: BANDEIRA, 1998, p. 270.

³⁹⁰ BANDEIRA, 1993, p. 144.

O sonho de “ter a mulher que se quer” é um último traço de brasilidade no poema, reflexo de uma sociedade patriarcal e escravagista, em que o acesso do senhor à senzala e ao corpo das mulheres negras era amplo e irrestrito. Ao criar Pasárgada, seu paraíso particular, Manuel Bandeira, consciente ou inconscientemente, torna sua utopia, a utopia dos brasileiros que se reconhecem parceiros dos mesmos desejos e fantasias: “Tão Brasil!”

4.7 Definição em um verso

Um anjo moreno, violento e bom,
– brasileiro ³⁹¹

O poema “O Anjo da Guarda” foi escrito para Maria Cândida, irmã de Bandeira, morta em 1918. As referências a ela feitas nas obras consultadas salientam que a jovem assumiu as funções de enfermeira em 1904, quando foi detectada a doença de Bandeira, cuidando dele com desvelo. Ironicamente, é a jovem sadia, e não o irmão condenado pela medicina da época, quem morre prematuramente. Maria Cândida foi vítima da gripe espanhola, que eliminou tanta gente ao final da 1ª Guerra Mundial.

Vejamos o poema:

O ANJO DA GUARDA

Quando minha irmã morreu,
(Devia ter sido assim)
Um anjo moreno, violento e bom,
– brasileiro

Veio ficar ao pé de mim.
O meu anjo da guarda sorriu
E voltou para junto do Senhor. ³⁹²

Mário de Andrade qualifica “O Anjo da Guarda” como “delícia silenciosa,”³⁹³ expressão que ele também confere a “Evocação”. Explica Mário que se trata de um silêncio “bom”, sem nada do silêncio pesado da morte. Nos seis versos que o compõem, Bandeira exercita ao máximo o seu poder de síntese. Ele leva o leitor a ver o novo anjo como a irmã que, embora morta, continuará velando pelo “eu-lírico”, como fizera em vida. A possibilidade da presença imaterial da irmã ao seu lado, aliás, aparece em outro poema, datado de 1928, e

³⁹¹ BANDEIRA, 1993, p.126.

³⁹² Id. Ibid., p. 126.

³⁹³ Em carta escrita em 22 de agosto de 1925, Manuel Bandeira envia o poema a Mário de Andrade, que vai comentá-lo em sua resposta, quando faz essa observação. (MORAES, 2000. p. 230 e 232.).

também publicado em *Libertinagem*. Nele o poeta fala de uma viagem ao Cabedelo — cidade situada no litoral da Paraíba — e lamenta-se:

Ó maninha, ó maninha,
Tu não estavas comigo!...

Em seguida, vem o último verso, interrogativo e esperançoso:

– Estavas?...³⁹⁴

Nessa relação anjo/irmã, identificam-se o memorialismo, o lirismo e a evasão como características do poema. Mas das palavras não ditas também brota emoção, e Bandeira é mestre em escrever no silêncio das entrelinhas. De forma não tão óbvia, ele resguarda sua habitual ironia e seu ceticismo ao usar, no segundo verso, o pretérito imperfeito — devia ter sido assim — e reveste o poema de ambigüidade. No terceiro verso, a inserção da palavra “brasileiro”, destacada pelo uso de travessão, extrapola o âmbito do individual — anjo/irmã, — para identificar o nacional — anjo/brasileiro. Isso se torna mais evidente pela antítese violento/bom, que nos faz perguntar se “violento” qualifica a irmã, o brasileiro, ou ambos. Ainda que quase nada saibamos sobre Maria Cândida, o adjetivo “violento” não parece aplicar-se a ela. A própria obra do poeta nos dá pistas disso:

Depois que a dor, depois que a desventura
Caiu sobre o meu peito angustiado,
Sempre te vi, solícita, a meu lado,
Cheia de amor e cheia de ternura.³⁹⁵

Esses versos compõem a estrofe de abertura de “A minha irmã”, poema de 1913, em que ele também a chama de “meiga criatura”, de “compadecida e boa”. A imagem delineada aqui reforça-se nos versos de “Canção de muitas Marias”:

[...]
Mas a melhor das Marias
Foi aquela que eu perdi.

Essa foi a Mária Cândida
(Mária digam por favor),
Minha Maria enfermeira,
Tão forte e morreu de gripe,
Tão pura e não teve sorte,
Maria do meu amor.

E depois dessa Maria,
Que foi Cândida no nome,

³⁹⁴ Trata-se do poema “Cabedelo”, publicado em *Libertinagem*. (BANDEIRA, 1993, p.141-142.).

³⁹⁵ O poema, escrito quando Maria Cândida ainda era viva, foi publicado em *Cinza das Horas*. (BANDEIRA, 1993, p. 63.).

Cândida no coração;
 Que em vida foi das Dores.
 E hoje é Maria do Céu:
 Não cantarei mais nenhuma,
 Que a minha lira estalou,
 Que a minha lira morreu!³⁹⁶

Se admitirmos, portanto, que o adjetivo “violento” não se aplica a Maria Cândida, resta a possibilidade de que ele tenha sido usado intencionalmente para definir o brasileiro: moreno, violento e bom. “Tão Brasil!”.

4.8 Visões do Brasil antes de *Libertinagem*

A obra *Libertinagem* tem sido apontada como o momento de descoberta literária do Brasil por Manuel Bandeira. Em ensaio intitulado “Como e quando Manuel Bandeira descobriu o Brasil”, Fonseca³⁹⁷ identifica o momento dessa descoberta: em sua opinião, é a partir de “Evocação do Recife” que “a obra de Manuel Bandeira se enche de cor local”.³⁹⁸ Gilberto Freyre, responsável pela “encomenda” do poema a Bandeira, considera-o, como ressaltamos em 4.3, o “mais brasileiro de Manuel Bandeira”.³⁹⁹

A crítica, entretanto, reconhece em *O ritmo dissoluto* algumas composições que já apresentam essa “cor local” ressaltada por Fonseca. Considerada por seu autor uma obra de transição, que marca as incursões do poeta na prática do verso livre (iniciada em *Carnaval*), o livro contém poemas escritos a partir de 1920 (com exceção de cinco deles, datados de 1913 e 1914).⁴⁰⁰ Como vimos no início deste trabalho, desde 1915, uma série de acontecimentos literários e editoriais como a publicação, no jornal *O Estado de São Paulo*, de “Urupês”, de Lobato, e a criação da *Revista do Brasil* impulsionariam, entre a intelectualidade brasileira, ideais nacionalistas que seriam encampados pelo projeto modernista, constituindo a sua base. Bandeira não ficou imune às novas idéias. Além disso, sente que a morte não chegará com a

³⁹⁶ Este poema é da *Lira dos cinquent' anos*. (BANDEIRA, 1993, p. 177-178.).

³⁹⁷ FONSECA, Edson Nery da. “Como e quando Manuel Bandeira descobriu o Brasil”. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e. (Org.). *Homenagem a Bandeira: 1986–1988*. Niterói: Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença, 1989. p. 165-170.

³⁹⁸ FONSECA, op.cit., p. 168.

³⁹⁹ Freyre (1980, p. 76-81) conta a história dessa “encomenda” em “Manuel Bandeira, Recifense”. Diz ele que o poeta, a princípio, estranhou que lhe encomendassem um poema para uma edição de jornal, comemorativa do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*. Mas acabou escrevendo aquela que se tornou uma de suas composições mais apreciadas.

⁴⁰⁰ Segundo Bandeira (1984, p. 75), “A mim me parece bastante evidente que *O Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia.”

presteza com que se fazia anunciar uns anos antes, e passa a lançar seu olhar para o mundo externo, perdendo o tom de autocomiseração e assumindo, como observa Leônidas Câmara, uma identificação com os pobres e os desamparados, uma desolação pela sorte triste dos que sofrem.⁴⁰¹

A verdade é que *O ritmo dissoluto*, em vários de seus momentos, já apresenta o espírito de 22. Poemas como “Meninos carvoeiros”, “Balõezinhos” e, sobretudo, “Berimbau”, com seu amazonismo, são singularizadores desse espírito.

Sobre “Meninos carvoeiros”, nada melhor do que repetir as palavras de Joaquim-Francisco Coelho, que vê no poema a introdução de Bandeira na temática social. Diz Coelho:

Pela mesmíssima estrada petropolitana virão ainda a passar, caminho da cidade, e montados nuns burrinhos descadeirados, os “Meninos carvoeiros” que introduzem em seu verso o capítulo até então ausente da emoção social. Tocando os animais com um relho enorme – o que lhes diminui ainda mais o físico apoucado pela desnutrição –, essas “criancinhas raquíticas”, que trabalham como se brincassem, adquirem no verso-fecho a forma trágica de “espantalhos desamparados”, num processo de deformação artística muito afim do das pictóricas deformações com que o seu amigo e retratador Portinari, anos mais tarde, viria a captar o drama dos subnutridos.⁴⁰²

Os três últimos poemas de *O ritmo dissoluto*, “Na Rua do Sabão”, “Berimbau” e “Balõezinhos”, parecem escolhidos como o fecho que antecipará *Libertinagem* no que tange à temática nacional. Quanto ao primeiro, sua abertura traz uma popular cantiga de festas juninas, ainda hoje repetida pelo Brasil afora:

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!⁴⁰³

Segue-se uma pitoresca descrição da confecção do balão e de sua soltura pelo filho da lavadeira, “que trabalha na composição do jornal e tosse muito”:

Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos... Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.
Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ CÂMARA, Leônidas. A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 158-181.

⁴⁰² COELHO, Joaquim-Francisco. Três livros de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, 1980, p. 333.

⁴⁰³ BANDEIRA, 1993, p. 119.

⁴⁰⁴ Id. *Ibid.*, p. 119.

O menino tísico pode ser visto como uma projeção do próprio poeta, e o balãozinho que ascende com esforço, como “uma possível alegoria do Ego palpitante, em busca do ar e do espaço vital”, conforme observa Coelho.⁴⁰⁵

Câmara Cascudo considera as comemorações de São João, junto com as do Natal e Carnaval, uma das mais importantes manifestações populares brasileiras. Segundo ele, há anotações sobre esses festejos já nas primeiras décadas do século XVII. Festejava-se o São João “na improvisação movimental e álaçre da iniciativa popular”.⁴⁰⁶ A festa vem de Portugal, mas enraíza-se no Brasil, conquistando também africanos e ameríndios e ganhando feições nacionais com suas comidas de milho, de amendoim, fogueiras, rojões, danças, brincadeiras, adivinhas e provas. O caráter pictórico do poema de Bandeira transforma-o no registro de um episódio bem brasileiro, o de “soltar balão”, momento máximo das festas juninas.

O poema seguinte, “Berimbau”, ao qual Bandeira refere-se em *Itinerário* como a “Amazônia que não vi”,⁴⁰⁷ ocupa um lugar de destaque no conjunto da obra do poeta. Seus versos descrevem uma região povoada de lendas, de imagens de iaras, botos e sacis, e trazem o aproveitamento de termos locais, características das primeiras ideologias regionalistas do nosso modernismo.

O ritmo dissoluto encerra-se com o sensível “Balõesinhos”. É a volta dos balões, agora não mais os de São João, mas os que são vendidos nas feiras-livres dos arrabaldes. O poema apresenta o cenário agitado da feira, descrevendo o movimento das pessoas em torno das bancas que oferecem peixes, cereais, hortaliças e frutas. Mas o centro da atenção dos meninos só pode ser o vendedor de balões, que apregoa sua frase-anúncio: “—O melhor divertimento para as crianças!”⁴⁰⁸

Com cenários brasileiríssimos, quer na paisagem, quer no povo retratado, encerra-se o livro que antecede a publicação de *Libertinagem*. Já então Bandeira mostra-se bastante integrado aos ideais do movimento modernista, que vão revelar-se com maior ênfase nos poemas posteriores.

Ousaremos, porém, ir mais longe. Em 1908, quando peregrinava pelo Brasil em busca de climas que lhe trouxessem alívio à doença ou uma improvável cura, Manuel Bandeira escreveu “Verdes Mares”, publicado em *Carnaval*. Originalmente intitulado “A descer...”, esse poema apareceu pela primeira vez num jornal cearense, editado por Valdemiro

⁴⁰⁵ COELHO, 1980, p. 335.

⁴⁰⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967. p. 19-29.

⁴⁰⁷ BANDEIRA, 1984, p. 76.

⁴⁰⁸ BANDEIRA, 1993, p. 120-121.

Cavalcanti, conforme Sânzio de Azevedo.⁴⁰⁹ Embora escrito numa época anterior ao movimento modernista e em que pese a forma bem-comportada, produto das influências parnasianas e simbolistas, é possível detectar uma tentativa de coloquialismo e certa ironia, qualidades que irão caracterizar as produções posteriores do poeta. Eis o soneto:

VERDES MARES

Clama uma voz amiga: — “Aí tem o Ceará.”
E eu, que nas ondas punha a vista deslumbrada,
Olho a cidade. Ao sol chispa a areia doirada.
A bordo a faina avulta e toda a gente já

Desce. Uma moça ri, quebrando o panamá.
— “Perdi a mala!” um diz de cara acabrunhada.
Sobre as águas, arfando, uma breve jangada
Passa. Tão frágil! Deus a leve, onde ela vá.

Esmalta ao fundo a costa a verdura de um parque.
E enquanto a grita aumenta em berros e assobios
Rudes, na confusão brutal do desembarque:

Fitando a vastidão magnífica do mar,
Que ressalta e reluz: — “Verdes mares bravios...”
Cita um sujeito que jamais leu Alencar.⁴¹⁰

Apesar da melancolia provocada pela doença, seria pouco provável que Bandeira não tivesse feito uma primeira descoberta do Brasil nessa viagem, iniciada em 1904. A busca por climas serranos levou-o a conhecer lugares como o interior do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Ceará. O olhar arguto e atento, que mais tarde se revela em seus “poemas desentranhados”, como diz Arrigucci, não deixaria de registrar as paisagens díspares do país. Ainda que não reveladas num momento em que se entrega à poesia melancólica e à apologia do sofrimento, essas imagens fixam-se na memória do poeta, para serem transformadas, a partir de *O ritmo dissoluto*, em versos que antecipam a explosão ocorrida em *Libertinagem*.

“Verdes mares”, todavia, foi escrito na mesma época em que Bandeira, ainda jovem, desembarcava no Ceará. Em que pese ter recebido opiniões desfavoráveis da crítica e do próprio autor,⁴¹¹ não se pode negar que já apresenta, ainda que de forma incipiente, o que viria vinte anos depois, em “Belém do Pará” e “Evocação do Recife”, ou seja, uma representação ao mesmo tempo irônica e melancólica de espaços importantes para o poeta.

⁴⁰⁹ AZEVEDO, Sânzio de. Um poema cearense de Manuel Bandeira. In: SILVA, 1989, p. 519-525. O autor não informa o nome do jornal em que o poema foi publicado.

⁴¹⁰ BANDEIRA, 1993, p. 85.

⁴¹¹ Bandeira (1984, p. 60.) refere-se ao poema, em *Itinerário de Pasárgada*, como um pastiche parnasiano e diz: “[...] este, até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável [...]”

4.9 Visões do Brasil depois de *Libertinagem*

Como já afirmamos muitas vezes neste texto, em 1930 é editado o quarto livro de Bandeira, *Libertinagem*. Em nenhuma outra obra sua o poeta vai apresentar tantos poemas que se relacionam com a identidade nacional. Por isso mesmo, centramos nossa pesquisa nela. Entretanto, cenas brasileiras, referências a lendas e costumes, a cidades e gentes, continuarão presentes nos livros que virão depois, ainda que mais esporádicas e menos intencionais. A fase heróica e suas propostas já são coisas do passado. Novas formas e novos temas serão explorados pelo poeta. As memórias da infância, a consciência da velhice, a lembrança da morte que há de vir, os versos para os que já morreram, um amor de outono, as louvações aos amigos são a matéria de *Lira dos cinqüent'anos* (1940); *Belo belo* (1948); *Mafuá do malungo* (1948); *Opus 10* (1952) e *Estrela da tarde* (1963).

Aqui e ali, nessas obras, uma imagem de Juiz de Fora, de Ouro Preto, do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Recife; um morro, um beco, uma rua, um pouco de política. A linguagem torna-se mais formal. As transgressões anteriores já não têm mais lugar. Mantém-se a ironia. Intensifica-se o tom melancólico. Mas são as próprias memórias da infância que fazem renascer na lírica do poeta cantigas de roda, parlendas e brincadeiras do seu tempo de menino. Em *Itinerário*, o poeta registra essa influência:

Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como “Roseira, dá-me uma rosa”, “O anel que tu me deste”, “Bão, balalão, senhor capitão”. [...] Falo destas porque as utilizei em poemas.⁴¹²

Estrela da manhã, publicado pela primeira vez em 1936, traz a prosa lírica “Tragédia brasileira”, que pinta o retrato de um Brasil sexista, ao mesmo tempo que promove uma viagem pelos subúrbios do Rio de Janeiro. Traz também o poema “Declaração de amor”, dedicado a Juiz de Fora (mencionado em 4.2). Por fim, ali está “D. Janaína”, que, segundo o poeta declara em carta a Mário de Andrade, “é mais uma transcrição de dados folclóricos”.⁴¹³

A *Lira dos cinqüent'anos* tem como abertura um soneto dedicado a Ouro Preto, em que a cidade é lembrada nos seus tempos de glória e lamentada por sua decadência. Embora só publicado em 1940, o poema foi escrito em 1928; portanto, na mesma época que “Belém do Pará”. Talvez por sua forma “razoavelmente parnasiana”, no dizer do próprio Bandeira,⁴¹⁴

⁴¹² BANDEIRA, 1984, p. 18.

⁴¹³ A carta é de junho de 1935. (MORAES, 2000, p. 617.)

⁴¹⁴ BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 267.

tenha ficado fora de *Libertinagem*, onde destoaria do clima modernista da obra. Sobre “Ouro Preto”, Bandeira diz:

É evidente que procurei insinuar uma impressão de decadência e melancolia. Essa impressão é exata. O que eu deveria acentuar dizer [sic] é que nessa impressão de tristeza e desolada antiguidade está a razão de ser de Ouro Preto. Foi a decadência que a salvou para a nossa comovida admiração.⁴¹⁵

Os livros que se seguem pouco apresentam de “cor” nacional. Em *Opus 10*, de 1952, vamos encontrá-la no poema “Oração para aviadores”. Carlos Alberto Abel registra que a origem do poema está na “Prece para pedir sol”, demonstração da influência do negro nos cantos populares. A “Prece”, conforme transcrita por Sílvio Romero, tem os seguintes versos:

“Sambe-quisambe,
quisambiriçá”
Que eu quero sol
Para sambar.
Caracol, caracol,
Quantos dias tem de sol?
Santa Justa, ajustai;
Santa Clara, clareai;
Santo Antônio, mandai sol.⁴¹⁶

Cascudo dá-nos outros dados:

Santa Clara sempre possuiu em Portugal a virtude de dissipar os nevoeiros de chuva, clareando o dia pela associação de seu nome. No *Diário de Navegação de Pero Lopes de Souza*, 206-207 (ed.comentada pelo Com. Eugênio de Castro, Rio de Janeiro, 1940, 1º volume), há um registro referente ao dia 12 de agosto de 1531: “Quis Nossa Senhora e a Bem-Aventurada Santa Clara, cujo dia era, que alimpou a névoa, e reconhecemos ser a ilha de Cananéia”.⁴¹⁷

O pesquisador informa que, para limpar o dia, grita-se, bem alto e por três vezes, “Santa Clara, clareai o dia!”.⁴¹⁸

“Oração para aviadores”, com a repetição constante dos versos “Santa Clara, clareai”, reflete as observações de Romero e Cascudo:

Santa Clara, clareai
Estes ares.
Daí-nos ventos regulares,
De feição.
Estes mares, estes ares
Clareai.

Santa Clara, dai-nos sol.

⁴¹⁵ BANDEIRA, 2006, p. 267.

⁴¹⁶ ROMERO in ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Manuel Bandeira: do Recife para o mundo: novos enfoques da vida e da obra do poeta*. Rio de Janeiro: Não editado. [s.d.]. [s.p.].

⁴¹⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988. p. 227.

⁴¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 227.

Se baixar a cerração,
 Alumiai
 Meus olhos na cerração.
 Estes montes e horizontes
 Clareai.

Santa Clara, no mau tempo
 Sustentai
 Nossas asas.
 A salvo de árvores, casas
 E penedos, nossas asas
 Governai.
 Santa Clara, clareai.
 Afastai todo risco.
 Por amor de São Francisco,
 Vosso mestre, vosso pai,
 Santa Clara, todo risco
 Dissipai.

Santa Clara, clareai.⁴¹⁹

Publicado dois anos após, em 1954⁴²⁰, *Mafuá do malungo*, com seus poemas de “circunstância”, revela-se, desde o título, uma obra diferenciada da que lhe antecede e das que lhe sucedem. Sobre o título, é o próprio Bandeira quem explica: “‘Mafuá’ toda a gente sabe que é o nome por que são conhecidas as feiras populares de divertimentos; ‘malungo’, africanismo, significa ‘companheiro, camarada’”.⁴²¹

Saberia o poeta que “mafuá”, palavra de origem obscura, também significa “confusão, bagunça”? Já a palavra “malungo” tem clara origem africana e era o nome pelo qual se tratavam reciprocamente os escravos que vinham da África na mesma embarcação.⁴²² Por extensão, o termo também é usado para designar o irmão colaço ou de criação. Poderíamos, então, à revelia do autor, traduzir o título por “Bagunça do amigo”, nome significativo para a miscelânea de poemas que se encontram na obra. Poemas de circunstância, chamou-os o poeta. Bandeira diverte-se com eles, como anota Carlos Drummond de Andrade.⁴²³ Faz jogos onomásticos, percorre o caminho de suas amizades, pede votos para o Brigadeiro, escreve carta-poema para o prefeito da cidade e versos imitando os versos de seus amigos. Há um poema escrito na década de 1920, muito no estilo do Modernismo, há sonetos à maneira dos parnasianos, toadas, epitalâmios e até um acróstico, tudo entremeado de bom-humor e alegria. Há também, nessa miscelânea, espaço para um amargo “Auto-retrato” e para as recordações

⁴¹⁹ BANDEIRA, 1993, p. 224.

⁴²⁰ 1954 é a data da primeira publicação da obra no Brasil. Em 1948, *Mafuá* teve uma primeira edição, impressa em Barcelona e patrocinada por João Cabral de Melo Neto.

⁴²¹ BANDEIRA, 1984, p. 128.

⁴²² HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 1824.

⁴²³ ANDRADE, Carlos Drummond de. O poeta se diverte. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

da mocidade. Apesar de “Auto-retrato” afastar-se da temática deste trabalho, transcrevemos seus versos por considerá-los reveladores da identidade do poeta:

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional.⁴²⁴

Nota-se que em “Auto-retrato” Bandeira brinca com sua aparência física (“engoliu um piano, mas o teclado ficou de fora”), com sua maneira desajeitada e mansa de ser, e se deprecia como artista. Acentua sua solidão, relativiza sua descrença e encerra esse retrato com a menção à doença que sempre o atormentou.

O que nos interessa em *Mafuá do malungo*, porém, é o reaparecimento do tema da brasilidade. É o caso de “Casa-Grande & Senzala”, em que Bandeira resume em algumas estrofes as idéias de Freyre. Baciú, comentando o poema, diz:

Em “Casa-Grande & Senzala” (não sabemos se dedicado ou extraído do livro de Gilberto Freyre), Bandeira sintetiza toda a alma do povo brasileiro e as principais teses e essência do livro. São versos simples, mas que contêm uma filosofia, um *Weltanschauung*.⁴²⁵

Mantendo o tom leve e humorístico das “circunstâncias”, e em linguagem coloquial, Bandeira une-se a Freyre para ressaltar alguns aspectos que nos caracterizariam como raça – a mestiçagem, a “leseira”, a sexualidade, a herança indígena – e aproveita para absolver-nos dos nossos defeitos, já que são motivados por “questões sociais”:

“Casa-Grande & Senzala”
Grande livro que fala
Dessa nossa leseira
Brasileira.

Mas com aquele forte
Cheiro e sabor do Norte

⁴²⁴ BANDEIRA, 1993, p. 304.

⁴²⁵ BACIU, 1966, p. 101.

– Dos engenhos de cana
(Massangana!)

Com fuxicos danados
E chamegos safados
De mulecas fulôs
Com sinhôs!

A mania ariana
Do Oliveira Viana
Leva aqui sua lambada
Bem puxada,
Se nos brasis abunda
Jenipapo na bunda,
Se somos todos uns
Octoruns

Que importa? É lá desgraça?
Essa história de raça,
Raças más, raças boas
– Diz o Boas –

É coisa que passou
com o franciú Gobineau.
Pois o mal do mestiço
Não está nisso.

Está em causas sociais,
De higiene e outras que tais:
Assim pensa. Assim fala
Casa Grande & Senzala.

Livro que à ciência alia
A profunda poesia
Que o passado revoca
E nos toca

A alma de brasileiro,
Que o portuga femeeiro
Fez e o mau fado quis
Infeliz!⁴²⁶

Bandeira assume a tese de Freyre, mas o faz com debochada simpatia. A questão da mestiçagem, por exemplo, é tratada de forma irreverente na quinta estrofe, em que o verso “jenipapo na bunda” refere-se ao costume indígena de pintar o corpo com a tinta preta extraída da fruta, e a palavra “octoruns”, à presença de sangue negro nas nossas veias⁴²⁷. Faz menção à figura daquele que é considerado o pai da moderna antropologia, Franz Boas (1858-1942), e que estabeleceu a não existência de raças superiores. Aproveita para lançar farpas contra o Conde Gobineau, que visitou o Brasil no século XIX e, segundo Schilling, atribuiu a

⁴²⁶ BANDEIRA, 1993, p. 308.

⁴²⁷ Segundo o *Dicionário Houaiss* (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 2049.), “octorum” ou “oitavão” é aquele que tem um oitavo de sangue negro.

malevolência e a vadiagem que encontrou no Brasil ao mestiçamento.⁴²⁸ Bandeira absolve a mistura de raças de qualquer culpa na apatia, falta de iniciativa e ignorância anotadas pelo francês, argumentando que o problema está em “causas sociais,/de higiene e outras que tais.” O poema encerra-se na definição da “alma brasileira”, o que é dado num tom simultaneamente zombeteiro e triste, muito ao gosto do poeta: “Tão Brasil!”

Um outro poema que, segundo Baciú, foi escrito na época da Semana de Arte Moderna, a pedido de Assis Chateaubriand, para ser publicado em um suplemento de *O Jornal*, é “Itaperuna”.⁴²⁹ O crítico considera-o um dos mais belos e profundos poemas de Bandeira. Questiona sua publicação em *Mafuá*, argumentando não ser ele um simples jogo de circunstância, mas uma peça de real importância para a obra do poeta e também para compreensão da vida social e econômica do país, e não economiza palavras para fazer o seu elogio:

O que Bandeira realizou no plano local, em “Evocação do Recife”, encontra-se sintetizado, no plano nacional, em “Itaperuna”, poema que – por razões não compreendidas – ainda não foi colocado em seu devido lugar na literatura brasileira. [...]
O verso inicial – “primeiro houve entradas para pegar índio” – é a *ouverture* da sinfonia que nos põe em contacto com tudo que, na vida do país, tem de importância, cor e valor, tanto no domínio puramente poético como na vida social e política.⁴³⁰

Baciú surpreende-se de o café estar quase ausente da poesia brasileira, uma vez ter sido ele não só o principal produto do país, mas o responsável por sua evolução política e social. Deixamos, porém, a análise e a transcrição do poema para as próximas páginas, em que trataremos da presença do folclore infantil na obra de Bandeira, já que os versos “Marcha soldado/pé de café”, que parodiam a conhecida cantiga, agem como um *leitmotiv* do desenvolvimento brasileiro.

Por fim, encerramos nossas considerações sobre a presença de questões da nacionalidade em *Mafuá do malungo*, com um comentário sobre um poema pouco destacado na obra bandeiriana, mas que serve como fecho adequado para esta análise. Trata-se de “Portugal, meu avozinho”. No dizer de Armindo Trevisan, a redondilha maior, escolhida como ritmo do poema, é o verso mais manejável do ponto de vista da métrica, o verso das quadras e canções populares e também dos cancioneros medievais portugueses.⁴³¹ É utilizada por Camões, Bocage e Nicolau Tolentino, poetas portugueses do séculos XVI e XVIII.

⁴²⁸ SCHILLING, Voltaire. *Um racista no Brasil*. Disponível em: <<http://educa.terra.com.br/Voltaire/500b5/franceses2.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

⁴²⁹ BACIU, 1966, p. 103.

⁴³⁰ Id. *Ibid.*, p. 107.

⁴³¹ TREVISAN, Armindo. *Uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: SMED; SMC; Uniprom, 2001. p. 171-172.

Entende-se, portanto, que tenha sido também o metro que Bandeira usou no poema em que homenageia Portugal, ao mesmo tempo em que pinta, através de repetidas antíteses, a alma brasileira, produto do que nos foi legado por nossos avós do além-mar. O poema tem a sonoridade das cantigas populares. Sua linguagem é simples, mas sem os “brasileirismos” dos modernistas, que buscavam marcar as distâncias entre os dois falares, brasileiro e português. Ao contrário, ao repetir o exclamativo “ai”, tipicamente português, Bandeira provoca a aproximação desses falares, tão iguais, e tão diferentes.

Como lembra Alberto da Costa e Silva,⁴³² brasileiros e portugueses são “povos que reconhecem a mesma ascendência, que reivindicam os mesmos tetra-vós” estejam eles “deste” ou “do outro lado”. No dizer de Bandeira:

Como foi que temperaste,
Portugal, meu avozinho,
Este gosto misturado
De saudade e de carinho?

Esse gosto misturado
De pele branca e trigueira,
– Gosto de África e de Europa,
Que é o da gente brasileira.

Gosto de samba e de fado,
Portugal, meu avozinho.
Ai, Portugal, que ensinaste
Ao Brasil o teu carinho!

Tu de um lado, e do outro lado
Nós... No meio o mar profundo...
Mas por mais fundo que seja,
Somos os dois num só mundo.

Grande mundo de ternura,
Feito de três continentes...
Ai, mundo de Portugal,
Gente mãe de tantas gentes!

Ai, Portugal, de Camões,
Do bom trigo e do bom vinho,
Que nos deste, ai avozinho,
Este gosto misturado,
Que é saudade e que é carinho!

A metáfora parental cunhada por Bandeira no título e repetida ao longo do poema vê de forma carinhosa o processo de colonização brasileira, responsável pela miscigenação, pela música, mas, sobretudo, pelos sentimentos mais puros de saudade, ternura e carinho. Nosso

⁴³² SILVA, apud SARAIVA, Arnaldo. Portugal, meu avozinho (O abasileiramento português). *Terceira margem*: Revista do Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n. 5, p. 7-10, 2004. p. 10.

“avozinho” ensinou-nos não só a temperar o “gosto misturado de gente” como a cultivar os afetos, que, no dizer de Saraiva, devem comandar o bom convívio humano.⁴³³

“Tão Brasil!” Tão Portugal!

4.10 Bandeira e o folclore infantil: uma vez mais, “Tão Brasil!”

Um outro aspecto que deve ser ressaltado é o aproveitamento que Bandeira faz da poesia folclórica, criando poemas que remetem a parlendas, cantigas de roda e brincadeiras infantis, manifestações essas que, embora de pura importação europeia, adquiriram fortes cores locais e estão integralmente tradicionalizadas, no dizer de Câmara Cascudo.⁴³⁴

Já no século XIX, Sílvio Romero destacara a importância do estudo do nosso folclore, na crença de que “a poesia popular revela o caráter dos povos”.⁴³⁵ Romero será o primeiro a indicar o negro como elemento indispensável da nossa cultura e a reivindicar um caráter especificamente brasileiro à poesia popular.

Ligadas ao *topos* da infância, que percorre a obra bandeiriana, essas manifestações folclóricas já aparecem em *Cinza das horas*, no poema oportunamente denominado “Anel de vidro”, em que o poeta parafraseia versos da cantiga de roda “Ciranda, cirandinha”, conhecida em todo o território nacional e, sem dúvida, presente nas suas memórias de infância:

Aquele pequenino anel que tu me deste,
– Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...
Assim também o eterno amor que prometeste,
– Eterno! era bem pouco e cedo se acabou.⁴³⁶

Versos que aos poucos vão desaparecendo do imaginário popular estão registrados na sua obra, cristalizando, através da literatura, rimas que marcaram (e que talvez ainda se façam presentes em localidades interioranas, onde as crianças podem brincar nas calçadas) a infância dos brasileiros. É a forma, consciente ou inconsciente, de Bandeira buscar a nacionalidade no que é mais puro e espontâneo das manifestações culturais: o folclore infantil.

Captando e intensificando a melancolia predominante em muitas dessas cantigas, quadrinhas e parlendas, que fazem referência a amores perdidos, desenganos, brigas, solidão e

⁴³³ SARAIVA, 2004, p. 10.

⁴³⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. p. 603.

⁴³⁵ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 31.

⁴³⁶ BANDEIRA, 1993, p. 74.

medo, o poeta não deixa de misturar a essa tristeza o humor que caracteriza sua lírica. É o que ocorre em “Os sapos”, poema em que o autor esbanja seu riso irônico para, nas estrofes finais, concluir com uma referência dolorida à cantiga do “Sapo cururu”:

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

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

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo cururu
Da beira do rio...⁴³⁷

“Evocação do Recife”, que alude à cidade nos tempos em que o poeta era menino, traz os versos de roda “Roseira dá-me uma rosa/Craveiro dá-me um botão”, aos quais o poeta acrescenta um acento triste:

(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)⁴³⁸

Destacamos, ao analisarmos “Belém do Pará”, em 4.2, o uso do refrão “Bembelelém/Viva Belém”, mostrando o aproveitamento da quadrinha popular “Bão balalão/Senhor capitão”. A mesma quadrinha volta, doze anos mais tarde, a ser o motivo de “Rondó do Capitão”. Sílvio Romero, aliás, ao registrar uma versão de “Bão balalão”, aponta para sua origem pernambucana, o que nos leva a acreditar que tenha feito parte das brincadeiras do menino Bandeira.⁴³⁹

Datados de 1940 e publicados em *Lira dos cinqüent’anos*, os versos do “Rondó” dizem:

Bão balalão,
Senhor capitão,
Tirai este peso
Do meu coração.
Não é de tristeza,
Não é de aflição:
É só de esperança,
Senhor capitão!
A leve esperança,
A aérea esperança...

⁴³⁷ BANDEIRA, 1993, p. 81.

⁴³⁸ Id. Ibid., p. 134.

⁴³⁹ A versão recolhida por Romero tem os seguintes versos: “Bão-ba-la-lão,/Sinhô Capitão, /Na terra de mouro/Morreu seu irmão/Cozido e assado/No seu caldeirão.” (ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 191.).

Aérea, pois não!
 – Peso mais pesado
 Não existe não.
 Ah, livrai-me dele,
 Senhor capitão!⁴⁴⁰

A essa altura, Bandeira está com 54 anos, mas os sons da infância ainda se fazem ecoar nas suas lembranças. O poema inicia melancólico, mas a contumaz ironia acaba por aparecer no décimo primeiro verso e nos seguintes:

Aérea, pois não!
 – Peso mais pesado
 Não existe não.

Em março de 1933, Manuel Bandeira teve que deixar sua residência no Curvelo e foi morar na rua Morais e Vale, na Lapa. A perda do Curvelo certamente o obrigaria a “novas saudades”, como as que sentia de Belém e que se somariam à eterna saudade da infância distante. E, parafraseando os versos do poeta, diríamos que, para consolar-se mais tarde, ele inventou esta cantiga:

Atirei um céu aberto
 Na janela do meu bem
 Caí na Lapa – um deserto...
 – Pará, capital Belém!...⁴⁴¹

No *Itinerário de Pasárgada*, há um comentário do autor sobre a mudança e o poema:

A tristeza dessa mudança exprimi-a numa quadra sibilina intitulada “O amor, a poesia, as viagens”. É um poema ininteligível nos seus elementos, porque só eu possuo a chave que o explica; mas que a explicação não é necessária para que pessoas dotadas de sensibilidade poética penetrem a intenção essencial dos versos, se prova pelo comentário da nossa grande Cecília Meireles, que os classificou de “pura lágrima”.⁴⁴²

As memórias evocadas pela quadrinha infantil,⁴⁴³ declamada nas brincadeiras de roda, não deviam ser poucas, pois Bandeira voltou a ela, criando esta variante debochada (mas melancólica também), que está publicada em *Mafuá do malungo*:

⁴⁴⁰ BANDEIRA, 1993, p. 177.

⁴⁴¹ Id. Ibid., p. 151.

⁴⁴² BANDEIRA, 1984, p. 100.

⁴⁴³ Em Rio Grande, nossa cidade natal, a quadrinha era declamada com os seguintes versos: “Atirei um limão n’água/De pesado foi ao fundo./Os peixinhos todos gritaram/Viva Dom Pedro II.” Garcia e Marques (GARCIA, R.M.R.; MARQUES, L.A. *Brincadeiras cantadas*. Porto Alegre: Kuarup, 1988. p. 42-44.) registram versões diferentes: “Atirei um limão n’água/De tão verde foi ao fundo./Se eu não me casar contigo,/Deus me tire desse mundo” e “Atirei um limão n’água/Por cima da sacristia./Deu no cravo, deu na rosa,/Deu na moça que eu queria.” Nessa última versão também pode aparecer o verso “Atirei um limão verde”, em lugar de “Atirei um limão n’água”, conforme recolha feita junto a Sra. Maria Luiza de Mesquita Prestes, natural de Torres/RS.

Atirei um limão doce
 Na janela de meu bem:
 Quando as mulheres não amam
 Que sono as mulheres têm!⁴⁴⁴

Ainda jovem e já tuberculoso, Bandeira viaja, em 1905, para Campanha, no sul de Minas, em busca de bons ares, lá ficando até o ano seguinte. Depois é Juiz de Fora que o irá acolher e que, conforme Queiroz, “resgata para Minas, definitivamente, a simpatia de Manuel Bandeira”.⁴⁴⁵ Mas o poeta, além de afeiçoar-se à geografia da região, também afina “o ouvido ao ritmo dos cantares mineiros”.⁴⁴⁶ Em crônica de 19 de março de 1958, o autor relata seus primeiros contatos com a melodia e a cadência da cantiga popular “Peixe-Vivo”. Desse contato nasce inspiração para dois poemas: “A estrela”, que aparece na *Lira dos cinquent’anos*, e “Mote e glosas”, de *Mafuá do malungo*.

Quanto ao primeiro poema, Bandeira anuncia que a célula da cantiga mineira encontra-se na terceira estrofe.⁴⁴⁷ Na crônica que escreve sobre o poema, publicada em *Andorinha*, *andorinha*, ele repete Goethe, lembrando que “o que cantamos em sociedade vai de cada coração aos demais corações” e propõe que a divulgação da cantiga ensine os brasileiros “a se amarem da melhor maneira no melhor dos mundos.”⁴⁴⁸ O emprego da redondilha maior, presente na grande maioria das quadrinhas populares, é recurso do poeta para adequar seus versos ao ritmo da música, e em todas as estrofes podemos “sentir”, num crescendo, despertada pelas monótonas repetições na primeira e segunda estrofes, a sensação de frieza e melancolia que a distância do outro, *leitmotif* dos versos do “Peixe-Vivo”, provoca. Eis o poema, momento de grande expressão poética de Manuel Bandeira:

A ESTRELA

Vi uma estrela tão alta,
 Vi uma estrela tão fria!
 Vi uma estrela luzindo
 Na minha vida vazia.

Era uma estrela tão alta!
 Era uma estrela tão fria!
 Era uma estrela sozinha
 Luzindo no fim do dia.

Por que da sua distância

⁴⁴⁴ BANDEIRA, 1993, p. 316.

⁴⁴⁵ QUEIROZ, Maria José de. Manuel Bandeira e Minas Gerais: itinerário de um bem-querer. In: SILVA, 1989, p. 428.

⁴⁴⁶ Id. Ibid., p. 437.

⁴⁴⁷ BANDEIRA, Manuel. Dívida para com o peixe vivo. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 681.

⁴⁴⁸ Id. Ibid., p. 681.

Para a minha companhia
 Não baixava aquela estrela?
 Por que tão alto luzia?

E ouvi-a na sombra funda
 Responder que assim fazia
 Para dar uma esperança
 Mais triste ao fim do meu dia.

O segundo poema, “Mote e glosas”, já no título aponta para a paráfrase que se segue, pois a “glosa” do título, resulta na recriação do texto original. O “mote” são os versos do Peixe-vivo, que aparecem em epígrafe:

*Como pode o peixe vivo
 Viver fora da água fria?
 Como poderei viver
 Sem a tua companhia?*⁴⁴⁹
 (Toada de Diamantina)

Essa epígrafe ainda indica a origem da cantiga: “Toada de Diamantina”.

Formado de quatro estrofes com versos em redondilha maior, como em “A estrela”, o texto faz, realmente, uma glosa dos versos mineiros, sem alcançar, porém, a profundidade e a força lírica do poema anterior. A melancolia é abrandada por um humor leve e pelo tom irônico imprimido pelo eu-lírico as suas glosas. Um exemplo são os versos da segunda e terceira estrofes:

Sonho contigo de noite,
 Sonho contigo de dia:
 Foi no que deu esta vida
 Sem a tua companhia.

Água fria fica quente,
 Água quente fica fria.
 Mas eu fico sempre frio
 Sem a tua companhia.⁴⁵⁰

Em *Mafuá do malungo*, encontram-se também dois poemas que aproveitam cantigas infantis para introduzir críticas a políticos e à economia cafeeira: “Sapo-cururu” e “Itaperuna”. A leitura do primeiro desses poemas dispensa maiores comentários:

Sapo-cururu
 Da beira do rio.
 Oh que sapo gordo!
 Oh que sapo feio!

Sapo-cururu
 Da beira do rio.

⁴⁴⁹ BANDEIRA, 1993, p. 333.

⁴⁵⁰ Id. Ibid., p. 333-334.

Quando o sapo coaxa,
Povoléu tem frio.

Que sapo mais danado,
Ó maninha, ó maninha!
Sapo-cururu é o bicho
Pra comer de sobreposse.

Sapo-cururu
Da barriga inchada.
Vote! Brinca com ele...
Sapo-cururu é senador da República.⁴⁵¹

Em “Itaperuna”, sobre o qual já tecemos algumas considerações, o poeta transforma os pés de café em soldados verdes, que precisam marchar para garantir a riqueza do Brasil. Ao longo do poema, a história do café vai sendo contada através da metáfora do soldado verde, vindo da Martinica, que se une à mulata roxa, dando origem a um exército de soldadinhos verdes e a batalhões que tomam de assalto “as baixadas as lombas as faldas e os contrafortes até o planalto”, enquanto o refrão repete:

Marcha soldado
Pé de café!⁴⁵²

O eu-lírico não nos poupa da ironia com que vê a situação da política nacional, na qual Itaperuna é apontada como um oásis, uma exceção:

Itaperuna exceção republicana
Itaperuna pacífica das pequenas propriedades
Das quatro mil oitocentas e seis pequenas propriedades
Com seus cinquenta e dois milhares de cafeeiros
A sua futura safra de um milhão e setecentas mil arrobas

Terra de José de Lannes
Bandeirante sem crimes na consciência
Itaperuna sem Rio das Mortes nem Mata da Traição
(Exceção republicana!)
Vértice do triângulo Itaperuna Araçatuba Paranapanema
Onde estão acampados os batalhões do café.⁴⁵³

O poema encerra-se com uma última repetição:

Marcha soldado
Pé de café
Se não marchar direito
O Brasil não fica em pé.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ BANDEIRA, 1993, p. 305.

⁴⁵² Id. Ibid., p. 311.

⁴⁵³ Id. Ibid., p. 312.

⁴⁵⁴ BANDEIRA, 1993, p. 312.

Ainda em *Mafuá do malungo*, Bandeira aproveita versos da cantiga de roda “Ciranda, cirandinha”, inseridos sob o título “Quadrilha” no poema “Três letras para melodias de Villalobos”. “Ciranda, cirandinha” servira de tema a “Anel de vidro” (como já registramos), publicado em *Cinza das horas*, primeira obra do poeta. Passados trinta anos, ele retoma outros versos da mesma cantiga para voltar ao tema da saudade de um tempo melhor, mais alegre, de ilusões e de sonhos. O poema evoca a leveza e a inocência da ciranda e é um convite para a alegria e para a dança. A melancolia se faz presente na menção à fugacidade dos sonhos e das horas, aos momentos breves da juventude, que só permanecerão como “boa lembrança/ da mocidade/ nos corações”.

Rosenbaum reconhece essa face da obra poética de Bandeira, afirmando:

A modalidade mesma do pensar e sentir da criança está presente numa série de poemas que recriam a vivência infantil, seja no jogo musical puro ou na incorporação do folclore lúdico, seja no aproveitamento das cantigas de roda: “Bão Balalão” (*Lira dos Cinquent’anos*), “Boca de forno” (*Estrela da Manhã*), “Café com Pão” (*Estrela da Manhã*), “O Anel de Vidro” (*A Cinza das Horas*) e outros.⁴⁵⁵

Se alguns dos poemas aqui apresentados, especialmente os de *Mafuá do malungo*, não se inserem entre os considerados mais populares e melhores da obra bandeiriana, o mesmo não acontece com “Café com Pão” e “Boca de Forno”, citados por Rosenbaum, e com os dois poemas intitulados “Belo belo”. O primeiro, cujo título é, na verdade, “Trem de Ferro”, e não “Café com Pão”, como registra Rosenbaum, é um de seus poemas mais conhecidos. Seu aproveitamento musical difundiu-o ainda mais. Em *Itinerário*, Bandeira refere-se às composições (cinco, segundo ele) feitas por Vieira Brandão.⁴⁵⁶ Outros compositores também musicaram sobre a letra de “Trem de Ferro”, inclusive Tom Jobim.⁴⁵⁷ No poema, Bandeira parte da conhecida onomatopéia “café com pão, bolacha não”, que imita o barulho feito pelas rodas laterais das “gaiolas” que cruzavam o São Francisco, em contato com a água do rio, bem como o ruído das engrenagens da Maria Fumaça. Onomatopéia e ritmo unem-se para recriar, no texto, o movimento do trem. Transformado no eu-lírico do poema, o trem parte da estação lentamente e vai ganhando força aos poucos, na medida em que atravessa as paisagens

⁴⁵⁵ ROSENBAUM, 1993, p. 53.

⁴⁵⁶ Vieira Brandão, pianista, pedagogo, regente e compositor mineiro, nascido em 1911 e falecido em 2002, compôs músicas para outros poemas de Bandeira. O arranjo de “Trem de Ferro”, feito para música coral, tem sido apresentado por grupos corais de todo o país.

⁴⁵⁷ A música composta por Tom Jobim foi gravada pela primeira vez por Olívia Hime, em LP da gravadora Continental. Atualmente também é disponível em CD. O LP, intitulado *Estrela da vida inteira*, foi feito em homenagem ao poeta. Na discografia de Jobim, “Trem de Ferro” aparece em 1994, no álbum *Antônio Brasileiro*, da gravadora Phillips. O CD foi o último trabalho do músico, que morreria em dezembro do mesmo ano. Além de Jobim, José Siqueira e Souza Lima também fizeram suas incursões musicais sobre o poema. (MARIZ, 1989, p. 557.).

rurais. Bicho, povo, ponte, poste, pasto, boi, passam correndo e são vistos pelo olho de ferro da Maria Fumaça, que diante de tanta beleza só quer mesmo é cantar. E no embalo das engrenagens surgem as quadrinhas, em que se identifica uma segunda voz que adota uma linguagem popular, contrastante com a linguagem mais formal do trem:

Oô...
 Quando me prendero
 No canaviá
 Cada pé de cana
 Era um oficiá
 Oô...
 Menina bonita
 Do vestido verde
 Me dá tua boca
 Pra matá minha sede
 Oô...
 Vou mimbora vou mimbora
 Não gosto daqui
 Nasci no sertão
 Sou de Ouricuri
 Oô...⁴⁵⁸

Boca de forno é o nome dado a uma brincadeira infantil ainda praticada até meados do século vinte. Conforme registra Paulino Santiago, um menino escolhido para iniciar o brinquedo travava com os companheiros, de pé em sua frente, o seguinte diálogo:

– Boca de forno?!
 – Forno!, respondiam os outros.
 – Tira bolo?
 – Bolo!
 – Fizeste o que eu fiz?
 – Fiz!⁴⁵⁹

Nesse ponto, o menino que comandava o brinquedo dava uma ordem e todos partiam correndo para cumpri-la, voltando em disparada, pois o último que chegasse levava “bolos” (tapas nas mãos) e ficava na espera.

Ao escrever o poema, Bandeira parte dessa memória infantil para uma memória então mais recente: a visão do maracatu. Foi em 1929 que, visitando o Recife, Manuel Bandeira viu o maracatu. Gilberto Freyre descreve com cores muito vivas esse encontro. Freyre já sentira falta, em “Evocação”, do som do maracatu. É que Bandeira, embora recifense, nunca encontrara um desses blocos. Ao retornar a sua terra pela segunda vez depois que de lá saíra, Bandeira dissera que não queria abandonar a cidade sem ver um. Pois o encontro aconteceu,

⁴⁵⁸ BANDEIRA, 1993, p. 158-159.

⁴⁵⁹ SANTIAGO, Paulino. Jogos e brinquedos da minha infância. *Boletim da comissão alagoana de folclore*. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br>>. Acesso em: 17 out. 2006.

conta-nos Freyre, quando, uma noite, o poeta voltava para casa com um amigo:

O maracatu do Beco de Cruz das Almas se aproximou do poeta com todo o vagar. O barulho foi aumentando aos poucos. Era noite e noite profunda e o maracatu dominava sozinho o silêncio da grande noite pernambucana. O poeta esperou-o parado, até que se encontraram, o barulho do maracatu já enorme. A emoção do poeta creio que foi também enorme naquele instante. Seus olhos se arregalaram. Por um momento, o menino que nunca morreu nele dominou o homem. O homem é que ficou pequeno e secundário. Quase ridículo, com seus óculos e seu dente chumbado a ouro.⁴⁶⁰

Nesse encontro do poeta/menino e do bloco deve estar a gênese do poema. Seu título lembra a brincadeira infantil, assim como os versos da primeira estrofe, com suas repetições:

Cara de cobra,
Cobra!
Olhos de louco
Louca!⁴⁶¹

Daí em diante “Boca de Forno” é puro maracatu, na descrição da boneca e da porta-estandarte, “donzela rouca”, que a carrega; nas palavras nagôs que invocam os orixás; no ritmo que o envolve, dando-lhe um gosto mais africano, mais afro-brasileiro.⁴⁶²

Testa insensata
Nariz Capeto
Cós do Capeta
Donzela rouca
Porta-estandarte
Jóia boneca
De maracatu!

Pelo teu retrato
Pela tua cinta
Pela tua carta
Ah totô meu santo
Eh Abaluaê
Iansã boneca
De maracatu!

Outras visões trazidas pelo maracatu evocam imagens de sofrimento ao eu-lírico. A “jóia boneca”, de cara de cobra e olhos de louca, de testa imensa e nariz grande, mistura-se a alguma figura feminina, que tenta àquele que assiste à passagem do bloco, assumindo proporções demoníacas de um “cussaruim”:

⁴⁶⁰ FREYRE, 1980, p. 80.

⁴⁶¹ BANDEIRA, 1993, p.153.

⁴⁶² O dicionário *Houaiss* define o maracatu como “dança em que um bloco fantasiado, bailando ao som de tambores, chocalhos e gonguê, segue uma mulher que leva na mão um bastão em cuja extremidade tem uma boneca ricamente enfeitada [...]” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 1846.).

No fundo do mar
 Há tanto tesouro!
 No fundo do céu
 Há tanto suspiro!
 No meu coração
 Tanto desespero!

Ah totô meu pai
 Quero me rasgar
 Quero me perder!

Cara de cobra,
 Cobra!
 Olhos de louco,
 Louca!
 Cussaruim boneca
 De maracatu!

A última estrofe repete os versos iniciais, para relembrar mais uma vez a brincadeira infantil, desta vez ligada à imagem final da mulher destruidora.

Entretanto, é em “Belo Belo”, cujas raízes também remontam ao nosso folclore popular, que o poeta se realiza com toda a sua autenticidade. São dois poemas que ganham o mesmo título: o primeiro foi publicado em *Lira dos cinqüent’anos* (1940) e o segundo dá nome ao livro em que aparece, *Belo belo* (1948). O filólogo João Ribeiro traça a origem da expressão belo-belo que, segundo ele, é o mesmo que tero-lero e exprime um “sentimento de desdém ou menospreço”.⁴⁶³ A expressão é de origem portuguesa e, segundo Ribeiro, podemos encontrá-la em Antônio Prestes⁴⁶⁴ no *Auto dos dois irmãos*, quando um pai, renegando ter filhos, noras e netos, diz: “Lá essas noras de rostinhos/D’enfeitados, tero-lero”.⁴⁶⁵

Ribeiro observa:

Aqui o tero-lero é também uma recusa e negativa, e é como se dissesse: nada disto!
 E é o que se depreende do contexto.
 Tero-lero parece exprimir de qualquer maneira o sentimento de desdém ou menospreço. É ainda o que se infere do texto da cantiga:

Tero-lero, tero-lero
 Tenho tudo quanto quero

O primeiro verso parece realmente dizer – *não preciso de mais* – e é ainda o mesmo sentido de negativa há pouco expressada.
 No Rio de Janeiro, aquela palavra parece deturpada na variante que se originou talvez da obscuridade da primitiva expressão:

Belo! Belo! Belo! Belo!
 Tenho tudo quanto quero

⁴⁶³ RIBEIRO apud MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 219.

⁴⁶⁴ Poeta e dramaturgo português do século XVI.

⁴⁶⁵ Id. *Ibid.*, p. 219.

Pois eu tenho minha dama
Vestidinha de amarelo.⁴⁶⁶

Para Ribeiro, esse “belo! belo!” é o mesmo tero-lero, como o confirma o segundo verso que é o do texto tradicional e que ainda mantém o sentido de negação e repulsa.⁴⁶⁷

Nessa versão carioca da cantiga de roda inspirou-se Manuel Bandeira, conforme registra Moraes, para quem o primeiro poema da *Lira dos cinqüent’anos* se aproxima mais da tradição folclórica do que o segundo, pois nele sua atitude é de menosprezo pela vida. Sendo poeta, basta-lhe cantar o belo-belo para sentir-se satisfeito, para guardar para sempre “as mais puras lágrimas da aurora” e “poder sentir as coisas mais simples”, sem os tormentos e trabalhos da vida, distante da guerra e sem a preocupação do amor.⁴⁶⁸

É o que o poeta confessa nos versos do poema:

Belo, belo, belo
Tenho tudo quanto quero.

Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.
E o risco brevíssimo – que foi? Passou – de tantas estrelas cadentes.

A aurora apaga-se,
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.

O dia vem, e dia adentro
Continuo a possuir o segredo da grande noite.

Belo, belo, belo
Tenho tudo quanto quero.

Não quero o êxtase nem os tormentos.
Não quero o que a terra só dá com trabalho.

As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
Os anjos não compreendem os homens.

Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.

– Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ RIBEIRO, apud MORAES, 1962, p. 219.

⁴⁶⁷ A cantiga “tero-lero”, hoje pouco conhecida das crianças, foi gravada, em 1996, pelo Palavra Cantada, grupo que vem dedicando-se ao registro de músicas de roda, acalantos, contos e brincadeiras infantis. A canção encontrada no CD *Dois a dois* apresenta os seguintes versos: “Tero-lero, tero-lero/ Tenho tudo quanto quero/Tenho três ovelhas/Uma não é minha/Duas são alheias.”

⁴⁶⁸ MORAES, 1962, p. 220-221.

⁴⁶⁹ BANDEIRA, 1993, p. 180-181

Só o poeta, protegido por Calíope, pode, através da arte, possuir passado, presente e futuro, e dominar os grandes segredos do mundo. Mas, se o poeta Bandeira tudo pode, o homem Bandeira não consegue fugir das servidões impostas pelo corpo e pela sociedade. A vida contesta a poesia, e, na vida, o poeta não atinge aquilo que mais quer: ver o mundo, rever Pernambuco, o amor de tantas mulheres. Daí o segundo “Belo Belo”, em que dá nova interpretação, mais melancólica e pessimista, à cantiga popular. Na vida, diz ele, somos levados a fazer ou ter aquilo que não desejamos:

Belo belo minha bela
 Tenho tudo que não quero
 Não tenho nada que quero
 Não quero óculos nem tosse
 Nem obrigação de voto
 Quero quero
 Quero a solidão dos píncaros
 A água da fonte escondida
 A rosa que floresceu
 Sobre a escarpa inacessível
 A luz da primeira estrela
 Piscando no lusco-fusco
 Quero quero
 Quero dar a volta ao mundo
 Só num navio de vela
 Quero rever Pernambuco
 Quero ver Bagdá e Cusco
 Quero quero
 Quero o moreno de Estela
 Quero a brancura de Elisa
 Quero a saliva de Bela
 Quero as sardas de Adalgisa
 Quero quero tanta coisa
 Belo belo
 Mas basta de lero-lero
 Vida noves fora zero.⁴⁷⁰

Repete-se o refrão infantil no início e no final do poema e, no penúltimo verso, a expressão “lero-lero” provoca maior proximidade com o “tero-lero” lusitano e com a atitude de desprezo evocada pelo termo. Desprezo pela vida que teima em contrariar os “quereres” do homem e que se resume no nada da morte.

Manuel Bandeira ainda volta uma vez mais a lembrar a canção infantil, em um pequeno poema publicado em *Mafuá do malungo*. Trata-se da quadra intitulada “Bela”, dedicada a uma mulher com esse nome.

⁴⁷⁰ BANDEIRA, 1993, p. 199.

Bela, bela, ritornelo
 Seja em tua vida, espero:
Belo, belo, belo, belo
*Tenho tudo quanto quero!*⁴⁷¹

A idéia-chave do poema parece encontrar-se não em “belo belo” mas na palavra “ritornelo”. Expressão de múltiplos significados, ritornelo, nesse poema, adquire outros mais. O termo está ligado à música e à história da música e, segundo Houaiss, refere-se à frase repetida em cantos ou versos; ao retorno da orquestra completa depois da apresentação de um solista; a um tipo de canção italiana; repetição mais ou menos regular de um verso no fim ou no início (como *antecanto*) de diversas estrofes, ou ainda no corpo da mesma estrofe, criando uma espécie de rima ou base rítmica para o poema; e, por extensão, a qualquer coisa que se repete ou se reproduz em demasia.⁴⁷²

Uma primeira leitura da palavra dentro do poema, leva-nos à expressão do desejo do poeta de que Bela obtenha repetidamente, na vida, tudo aquilo que quer. Ampliando as possibilidades que o termo evoca, vem-nos a idéia de completude dessa vida. Por fim, ritornelo é a volta, na poesia de Bandeira, às rimas infantis, lembradas em tantos textos.

Dessa forma, de verso em verso, de ciranda em ciranda, Bandeira registra o rico folclore brasileiro, misturando-o a sua experiência pessoal e acrescentando-lhe o tom intimista, peculiar em seu lirismo.

Em sua poesia, Bandeira sente e proclama a originalidade brasileira. Às vezes, o faz de forma direta, explícita, como se vê em “Não sei dançar”, em que a repetição irônica da expressão “Tão Brasil!” não deixa dúvidas quanto a sua intenção; ou nas palavras que encerram a “Evocação do Recife”: “Recife brasileiro como a casa de meu avô.”⁴⁷³ Outras vezes, as referências aparecem de forma transversal — por exemplo, através da riqueza e da diversidade das falas e do vocabulário popular e regional —, ou estão contidas nas entrelinhas de poemas como “Pensão familiar”, “O cacto” e tantos outros.

Finalmente, através de reminiscências da infância, Bandeira lega-nos poemas que registram nossa cultura popular: mundo de brinquedos, de parlendas, de acalantos, de lendas e de inúmeras outras sobrevivências da infância que salpicam a obra do poeta, sempre “Tão Brasil!”

⁴⁷¹ BANDEIRA, 1993, p. 280.

⁴⁷² HOUAISS, 2001, p. 2463.

⁴⁷³ BANDEIRA, 1993, p. 136.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste trabalho, acreditamos contribuir para a ampliação da leitura já tão extensa da obra de Manuel Bandeira. A abordagem que nos dispusemos a empreender levou-nos a caminhos pouco andados, e não subestimamos os perigos de percorrer trilhas novas com a incerteza de estar no rumo certo. As bússolas, através das quais pretendíamos orientar-nos — o riso e a melancolia — não tinham seus pontos cardeais bem definidos na teoria disponível. Precisamos assumir mais esse risco de, a partir do senso comum e das leituras feitas, sobretudo daquelas que tratavam da revisão histórica dos conceitos formulados desde a Antiguidade, chegar a uma concepção clarificadora de nossas hipóteses. Mas foram justamente esses perigos que fizeram a viagem valer a pena e conferiram-lhe um fascínio extra. Temos certeza de que ainda restam muitas sendas a serem descobertas nessa trajetória e já vislumbramos a possibilidade de novas rotas, percorridas, quem sabe, por outros pesquisadores.

Como nosso principal interesse estava centrado em um período de grande efervescência cultural do país, nascida da expansão das idéias modernistas, muita coisa ficou de lado. A opção de fazer a leitura da poesia bandeiriana da década de 1920 explica-se, como já indicamos no corpo do trabalho, pelo fato de que, mais do que em qualquer outra época, a literatura desse período busca, declaradamente, inclusive através de manifestos formulados por correntes diversas, empreender uma nova descoberta da brasilidade, daquilo que nos torna singulares e nos destaca de outras culturas da América e do mundo.

Somos, sim, um produto de três etnias que, cada uma a sua maneira, contribuem para a nossa formação física e cultural. Somos exemplo de um amplo e relativamente bem sucedido processo de miscigenação nos tempos modernos. No entanto, em virtude de fatores ligados a essa mesma miscigenação, nos tornamos um povo paradoxal, em que a apregoada alegria surge como reação a situações de desigualdade social que são as causas maiores dos males do país. Assim, enquanto na Europa ocorre, já ao final da Idade Média, um avanço lento mas contínuo da melhoria de vida das camadas mais baixas da sociedade, no Brasil, o fosso entre ricos e pobres continua, ainda no século XXI, muito grande. A permanência e importância dada ao carnaval, nossa festa mais popular e cartão postal do país, nada mais é do que a confirmação do ritmo lento em que as transformações sociais têm lugar no Brasil.

Transplantado da Europa para o solo brasileiro, o carnaval, que, por alguns momentos, eliminava as distâncias entre os que viviam e os que apenas sobreviviam, os que tinham e os que não tinham, propunha, por um breve período a instalação do mundo às avessas apontado por Bakhtin.⁴⁷⁴ Se na Europa ele foi aos poucos perdendo sua importância, no Brasil experimentamos a situação inversa: a festa foi crescendo em prestígio, graças ao seu caráter ilusório de inversão dos valores estabelecidos. Por alguns dias, aqueles que não têm voz cantam na avenida, os que não têm roupa vestem trajes de reis, os que não têm nome são focados pelas câmeras de televisão e vivem seus minutos de fama. Irônica alegria que tem prazo certo de começo e de fim.

Paulo Prado, no início do século XX, definiu o brasileiro como um povo triste; mais triste, talvez, por viver na miséria numa terra de belezas radiosas e de “feracidades excepcionais.”⁴⁷⁵ Sem desfrutar dessas belezas, grande parte da população brasileira vive desvalidamente, exilada de tudo em sua própria terra. É incrível que esse mesmo povo, exposto a tantos contrastes, tenha capacidade de rir e de transformar suas desgraças em piada. Entretanto, são notórias a matreirice do caipira, a malemolência do baiano,⁴⁷⁶ a alegria do carioca, a malícia presente na suposta ingenuidade dos “causos” gaúchos. Sobressai, nesse bom-humor brasileiro, um toque de ironia, e uma atitude de esperteza, em geral envolvendo conflitos entre pobres e ricos, entre os considerados inferiores intelectualmente e financeiramente e os letrados e economicamente superiores na vida.

Esses contrastes entre as diferentes camadas sociais que formam o povo brasileiro não poderiam deixar de aparecer na nossa literatura, retratados de forma irônica ou triste. Desde seus primórdios, humor e melancolia convivem harmoniosamente na prosa e na poesia nacional. Observamos como isso ocorre na obra de alguns dos principais representantes do nosso cânone. Seleccionamos alguns; deixamos outros tantos fora de nosso estudo, ainda que reconhecendo sua importância no cenário da literatura brasileira. Escolhas são necessárias, e, uma vez escolhido o caminho, torna-se difícil retroceder. Assim como escolhemos autores e obras e apontamos neles a presença do humor e da melancolia, também elegemos um autor, Manuel Bandeira, e um livro, *Libertinagem*, como ponto fulcral das nossas leituras, cujo objetivo maior era o delineamento da identidade brasileira em nossa lírica, através da presença do humor e da melancolia. Nesse enfoque, Bandeira destaca-se como um exemplo significativo.

⁴⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1996.

⁴⁷⁵ Expressão usada por Bandeira no poema “O cacto”, analisado na seção 4.

⁴⁷⁶ Malemolência está sendo empregada no seu sentido de “manha” ou “malícia”.

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 exercita de forma mais evidente essa vontade de desvendar o Brasil verdadeiro ao seu leitor.

Ele, sem dúvida, expressa a “alma brasileira” através da constante mescla de humor e melancolia que caracterizam sua obra lírica. Ao contrário de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, Manuel Bandeira não pretende fazer a revisão de nossa história através da crítica do descobrimento e do processo de colonização. Não salienta o papel do índio e do negro na formação do povo brasileiro. Seu jeito de mostrar o país é mais sutil, parte da observação de pequenos detalhes do dia-a-dia, como a presença de um prosaico sagüi no apartamento da vizinha ou dos baldezinhos de cor, na feira suburbana; parte da visão do povo, da gente comum, do camelô, dos meninos carroceiros, do carregador suicida; parte das paisagens, do beco, do cacto, do mangue; parte da “língua errada do povo”. É assim que ele vê o Brasil, e vai aos poucos revelando-o naquilo que o país tem de alegria e de tristeza. Isso só é possível porque o poeta Bandeira é um pouco de cada brasileiro, na sua humildade, ternura, simpatia, num jeito meio irônico de ser que nos lembra a figura do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda. Portanto, a poesia de Bandeira é, sim, subjetiva e intimista, mas é também nacional e universal. Através dela, Bandeira nos diz o que é ser brasileiro numa terra de contrastes inigualáveis, revela o que nos une no meio de tantas diversidades, o que faz com que nos reconheçamos como irmãos nos mínimos e mais variados gestos.

Bandeira não renega as raízes portuguesas, pelo contrário, canta-as num emocional e pouco conhecido poema, “Portugal, meu avozinho”. Essa simpatia por nossa ascendência lusa torna mais estranha e inexplicável a demora que houve para que seu nome se tornasse conhecido do outro lado do mar. Também não renega nossas outras raízes: insere palavras de origens indígena e africana nos seus versos, mostra as cores do nosso povo, as diferentes crenças e credices que circulam por toda parte. Insurge-se contra a idéia de que a mestiçagem gere uma raça inferior e ridiculariza essa teoria no poema “Casa Grande & Senzala”, em que exalta a obra de Gilberto Freyre.

Faz tudo aquilo que fazem Oswald e Mário; o primeiro, em sua obra poética; o segundo, principalmente na prosa: mostrar os brasis que formam o Brasil e apontar sua unidade dentro da diversidade. Mas seu jeito de fazer é diferente, seu olhar, ainda que profundo, é tão sutil que torna seu papel de agente da construção da identidade nacional pouco reconhecido pela crítica.

No cenário modernista, Manuel Bandeira permanece como uma voz singular. Seu entusiasmo pela nova estética, que abraça desde a publicação de *O ritmo dissoluto*, não é, todavia, incondicional. Ele nunca renuncia completamente às formas clássicas e aos ritmos regulares que, volta e meia, reaparecem em sua obra. Distanciado dos arroubos dos jovens intelectuais que promovem a Semana de Arte Moderna, Bandeira decide não participar do evento, embora concorde com a leitura de *Os sapos* durante uma das apresentações. Discreto, solitário e reservado, o poeta consegue manter, ao mesmo tempo, um largo círculo de amigos fiéis. Seu longo convívio com Mário de Andrade rende extensa correspondência em que ambos discutem temas diversos, especialmente aqueles ligados ao fazer poético.

A tuberculose marca sua vida e provavelmente agrava a melancolia que talvez já se fizesse sentir no menino sensível e observador que ele parece ter sido. Lembrando princípios freudianos, podemos reconhecer nele a sensação de perda jamais superada, que vai além do luto provocado pelas mortes na família. A melancolia chega para ele em razão da perda de sua Pasárgada, de um luar paradisíaco, representado pela casa do avô, em Recife; de uma idade de ouro que existiu no tempo da infância. Entretanto, contrariando Freud, a tristeza observada na lírica de Bandeira não leva à destruição do ego, ou à satisfação provocada pela exposição da própria dor. A ironia salva o poeta, como diz Moser. Bandeira encara a vida com um ar filosófico, cético e divertido. O que se vê na sua poesia é a “melancolia da dualidade”⁴⁷⁷, provocada por dois estados que podem ser apontados como antes e depois da infância, ou antes e depois da doença, e que explica o exercício constante do retorno ao passado, época vista como a da única felicidade possível.

Através da memória, Bandeira mostra ao leitor de hoje um Brasil que começa a perder-se em meio à globalização, aos avanços tecnológicos, à urbanização selvagem, que torna as ruas impraticáveis para meninos e meninas que, provavelmente, nunca mais brincarão de roda ou repetirão os jogos infantis do passado. Consciente de que o retorno só pode ser realizado a partir da recordação, ele transforma essa recordação em poesia, cristalizando os momentos felizes em seus versos e conferindo-lhes a imortalidade possível, já reconhecida por Virgílio e Shakespeare em sua obra poética.⁴⁷⁸

Resta-nos, ainda, antes de pôr um ponto final a esse trabalho – sinal gráfico, resalte-se, pois muito há ainda a pesquisar –, lamentar que tantos poemas tenham sido postos de lado por

⁴⁷⁷ Quanto à “melancolia da dualidade”, referimo-nos a ela ao tratar da melancolia, em 3.2. p.73-74.

⁴⁷⁸ Tanto Virgílio como Shakespeare têm consciência de estarem ganhando a imortalidade através de sua poesia. Virgílio, em poema dedicado à Melpômene, diz: “ Não morrerei todo, e muita parte de mim/ escapar a Libitina. Eu, remoçado,/ Crescerei sempre com o louvor póstero.” Shakespeare, no Soneto XVIII, reconhece sua perenidade ao declarar no dístico final: “Enquanto houver viventes nessa lida/ há de viver meu verso e te dar vida.”

força da delimitação dada ao tema. Só a leitura total da obra de Bandeira pode dar-nos a dimensão do que é a sua lírica. Enfocamos aqui apenas os poemas que, em maior ou menor grau, por uma vontade consciente ou inconsciente do autor, nos falam da identidade brasileira. Mas, numa homenagem ao poeta, não encontramos fecho mais apropriado do que a transcrição do texto final de *Libertinagem*. Abandonando qualquer intenção de humor, o livro encerra-se com três pequenas obras primas de melancolia e ternura: “O impossível carinho”, “Poema de finados” e aquele que significativamente recebe o título de “O último poema” e no qual Bandeira sintetiza a busca da simplicidade, da beleza e da paixão que fazem de um poema uma obra de arte:

O ÚLTIMO POEMA

Assim eu queria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

REFERÊNCIAS

De e sobre Manuel Bandeira

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Manuel Bandeira: do Recife para o mundo: novos enfoques da vida e da obra do poeta*. Rio de Janeiro: não editado, [s.d.].

ANDRADE, Carlos Drummond de. Manuel Bandeira: o poeta se diverte. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 211-215.

ANDRADE, Mario de. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, 2001.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ATHAYDE, Tristão de. Vida literária: vozes de perto. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 97-102.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: INL, 1980.

AZEVEDO, Sânzio de. Um poema cearense de Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e. (Org.). *Homenagem a Bandeira: 1986–1988*. Niterói: Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha: Presença, 1989. p. 519-525.

BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. II.

_____. Tarsila antropófaga. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. II.

_____. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Salete de Almeida Cara. São Paulo: Abril, 1981.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993a.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b.

_____. Dívida para com o peixe vivo. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica. São Paulo: ALLCA; Scipione, 1998.

_____. Crônica de Petrópolis. In: _____. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica. São Paulo: ALLCA; Scipione, 1998. p. 510-511.

_____. *Crônicas da província do Brasil*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

CÂMARA, Leônidas. A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 158-181.

CAMPOS, Paulo Mendes. Reportagem literária. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 82-97.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL-MEC, 1980. p. 198-206.

CASSAL, Sueli Tomazini Barros. Miglior fabbro: Manuel Bandeira (1886-1968) e os versos de circunstância. *Ciências & Letras*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, n. 39, jan./jun. 2006. p. 133-159.

COELHO, Joaquim-Francisco. Três livros de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 309-339.

_____. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL-MEC, 1982.

COUTO, Ribeiro. *Dois retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1960

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

_____. De menino doente a rei de Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p.40-59.

FARIA, Otávio de. Estudo sobre Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 121-133.

_____. Crônica literária. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 87-93.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O poeta inoperante. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica. São Paulo: ALLCA: Scipione, 1998. p. 236-285.

FONSECA, Edson Nery da. *Alumbramentos e perplexidades: vivências bandeirianas*. São Paulo: Arx, 2002.

FREYRE, Gilberto. Manuel Bandeira, recifense. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 76-81.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária: 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1.

_____. O mundo de um poeta. In: _____. *Cobra de vidro*. São Paulo: Martins, 1944. p. 28-34.

_____. Trajetória de uma poesia. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 142-157.

JOSEF, Bella. Manuel Bandeira: estudo crítico. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: INL, 1980. v. 2, p. 47-67.

JUREMA, Aderbal; SILVA, Domingos Carvalho da; HORTA, Anderson Braga. *Semana de estudos sobre Manuel Bandeira*. Brasília: CEUB, 1982.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 79-100.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.). *Manuel Bandeira*: verso e reverso. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

MARIZ, Vasco. Manuel Bandeira, o poeta e a música. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e. (Org.). *Homenagem a Bandeira*: 1986–1988. Niterói: Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença, 1989. p. 553-558.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira*: análise e interpretação literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

MORAES, Marco Antonio de. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP; IEB, 2000.

MOSER, Gerald M. A sensibilidade brasileira de Manuel Bandeira. *Revista iberoamericana*, n. 40, p. 323-336, set. 1995.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira*: visão geral de sua obra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. A expressão da ironia em “Libertinagem”, de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 267-278.

QUEIROZ, Maria José de. Manuel Bandeira e Minas Gerais: itinerário de um bem-querer. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e. (Org.). *Homenagem a Bandeira*: 1986–1988. Niterói: Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença, 1989. p. 427-442.

RAMOS, P. E. da Silva. A poesia de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 134-141.

RIBEIRO, Joaquim. Exegese da poesia de Manuel Bandeira. In: _____. *Estética da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1964. p. 177-201.

ROIG, Adrien. *Modernismo e Realismo*: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompéia. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Ed. da USP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTIAGO, Silviano. Um poeta trágico. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica. São Paulo: ALLCA; Scipione, 1998. p. XIX-XXIV.

SENA, Jorge de. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Ed. 70, 1988.

_____. Da poesia maior e menor a propósito de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica. ALLCA; Scipione, 1998, p. 635-642.

SENN, Homero. Viagem a Pasárgada. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 60-75.

SILVA, Domingos Carvalho da. Manuel Bandeira: o ritmo e o verso. *Revista de poesia e crítica*, Brasília, n. 13, p. 9-24, dez. 1987.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. (Org.). *Homenagem a Bandeira: 1986-1988*. Niterói: Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença, 1989.

SIMÕES, João Gaspar. Manuel Bandeira, poeta barroco. In: _____. *Literatura, literatura, literatura...: de Sá de Miranda ao concretismo brasileiro*. Lisboa: Portugal, 1964.

SOUZA, Carlos de. Manuel Bandeira e Derek Walcott: o Caribe é aqui. *Ágora*, Natal, a. 3, v.5, n. 1 maio 2003.

Gerais

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Fund. Getúlio Vargas, 1999.

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 26-45.

_____. Castro Alves. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 109-123.

_____. Memórias de um sargento de milícias. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 125-139.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 231-255.

_____. *De Paulicéia desvairada a Café*: poesias completas. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. VII.

_____. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *O homem de gênio e a melancolia*: o problema XXX, 1. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1997.

_____. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

AVILA, Affonso. (Org). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AZEVEDO, Álvares. Prefácio. In: _____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: FTD, 1994.

BACKES, Carmem. *O que é ser brasileiro?* São Paulo: Escuta, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1996.

BARRETO, Lima. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1999.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; EDPUCRS, 1996.

BERGSON. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.

BOSI, Alfredo. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas : UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Sylvana. (Org.). *Brasil 500 anos: reflexões*. Recife: Ed. da UFPE, 2000.

CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil! : notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil*. São Paulo: Escuta, 1997.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Maria do Carmo Alves. *A matéria prismada: O Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1969. v. 1.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 1998.

_____. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.17-46.

_____. A poesia pantagruélica. In: : _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 195-211.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo*. São Paulo: Difel: 1984.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CARREIRA, Alcantara. Crônica literária do ABC. *ABC*, Lisboa, n. 270, p. 18, 17 set. 1925.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 38, out. 1998.

CARVALHO, Maria de. Alcântara Carreira e a sua viagem ao Brasil. *ABC*, Lisboa, n. 234, p. 17, 8 jan. 1925.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.

CASAL, Aires de. *Corografia brasílica*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade: 1500-1960*. São Paulo: Edusp, 1999.

CAVALHEIRO, Edgard. Vida e obra de Monteiro Lobato. In: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1957.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e identidade nacional*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Vania Pinheiro. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

_____. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai*, de José Basílio da Gama. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre idéias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

CUDDON, J. A. *Literary terms and literary theory*. London: Penguin, 1999.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *Lo cómico*. Madrid: A. Machado, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DUARTE, Lélia Parreira. O riso. *Românica: Revista do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, n. 11, p.9-26, 2002.

_____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DURÃO, Jose de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FACIOLI, Valentim; OLIVIERI, Antonio Carlos. (Org.). *Antologia de poesia brasileira: romantismo*. São Paulo: Ática, 1985. p. 98-99.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERRO, Antônio. Carta aberta ao Portugal d'hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos. *Contemporânea*, Lisboa, n. 9, p. 153-154, mar. 1923.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Revisando os mitos românticos da nacionalidade. *Alceu*: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro: PUC-RJ, v. I, n. I, p. 91-101, jul./dez. 2000.

FORTUNA, Felipe. *Quando Bilac fez rir*. Disponível em:
<<http://felipefortuna.com/olavobilac.html>>. Acesso em: 2 jul. 2007.

FORTUNATI, Vita. Las formas literárias de la antiutopia. In: FORTUNATI, V.; STEIMBERG, O.; VOLTA, L. (Comp.). *Utopias*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. p. 33-44.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha*: a história de um país imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FREUD, Sigmund. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.]. v. VIII. CD-ROM.

_____. *Luto e melancolia*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.]. v. XIV. CD-ROM.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. v.1.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil*. Disponível em:
<<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/peromgandavo/terrabrasil/terradobrasil.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2006.

GARCIA, R.M.R.; MARQUES, L.A. *Brincadeiras cantadas*. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante*: elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 1997. Tese (Doutorado em Letras, área de Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GRIECO, Agrippino. Lima Barreto. In: BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 9-17.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [s.d.].

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.v. II.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária: 1920–1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Martins, 1944.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JANKELEVITCH, Wladimir. *La ironia*. Madrid: Taurus, 1986.

JÚNIOR, R. Magalhães. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

KAMEL, Ali. *Não somos racistas: uma reação aos que querem nos transformar numa nação bicolor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed. 70, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir: depression et melancholie*. Paris: Gallimard, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAJOLO, Marisa. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1997. p. 10-13.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1992.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1957.

_____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. O colocador de pronomes. In: _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1972. p. 78-89.

_____. *Negrinha*. In: MORICONI, Ítalo. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses: sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*. Lisboa: Estampa, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: FTD, 1998.

MACHADO, Duda. Sátira e humor à margem do Romantismo. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 9-22.

MACHADO, Liliane. *A autoconsciência poética de Álvares de Azevedo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo: 1916–1945*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *História da inteligência brasileira: 1915-1933*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1997.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo : Ed. UNESP, 2003.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

MUECKE, D. *Ironia e o irônico*. SP : Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, Cassiano. *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969.

OLIVEIRA, José Osório de. *Literatura brasileira*. Lisboa: Lumen, 1926.

_____. *História breve da literatura brasileira*. Lisboa: Inquérito, 1939.

OLIVEIRA, Tarquínio J.B. de. *Cartas Chilenas: fontes textuais*. São Paulo: Referência, 1972.

OLIVIERI, Antonio Carlos; VILLA, Marco Antonio. (Org.). *Cronistas do descobrimento*. São Paulo: Ática, 1999.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. *Letras de hoje*, Porto Alegre, n. 3, p. 15-28, set. 1997.

PESAVENTO, Sandra. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

PIGEAUD, Jakie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. p. 7-77.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: _____. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRES, Daniel. *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto, 1986.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PRADA, Andrés Vázquez de. *El sentido del humor*. Madrid: Alianza, 1976.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaios sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomas Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 974-975.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Joaquim. *Estética da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1964.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSSET, Jean. *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil* v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 289-366.

SANTA-CRUZ, Maria de. Crítica irônica na literatura brasileira. *Românica: Revista do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, n.11, p.101-127, 2002.

SANTIAGO, Paulino. Jogos e brinquedos da minha infância. *Boletim da Comissão Alagoana de Folclore*. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br>>. Acesso em: 17 out. 2006.

SARAIVA, Arnaldo. Portugal, meu avozinho (o abasileiramento português). *Terceira margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, n. 5, p. 7-10, 2004.

SCHILLING, Voltaire. *Um racista no Brasil*. Disponível em: <<http://www.educaterre.terra.com.br/Voltaire/500b5/franceses2.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. La risa. In: STEPANENKO, Pedro. *Schopenhauer en sus páginas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 77-83.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Severino Vicente da. Reflexões sobre um Brasil plural e alguns problemas em sala de aula. In: BRANDÃO, Sylvana. (Org.). *Brasil 500 anos: reflexões*. Recife: Ed. da UFPE, 2000. p. 209-222.

SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. Humor e sátira no Romantismo. In : *GT: história da literatura*. PUC/RS. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/alvaro.php>>. Acesso em: 2 maio 2007.

- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Posição de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Rei Édipo, Antígona, Prometeu acorrentado*: tragédias gregas. Pref., trad. e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d].
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEPANENKO, Pedro. *Schopenhauer en sus páginas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 77-83.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
- _____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- THOMPSON, Daniela. *Praça Onze in Popular song*. Disponível em:
<http://www.daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.origins.htm>. Acesso em: 12 jan. 2006.
- TREVISAN, Armindo. *Uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: SMED; SMC; Uniprom, 2001.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- VELOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil?: as maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil: 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1977.
- WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.
- WISNIK, José Miguel. Estudo crítico. In: MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.