

Maria Celeste Thomazello – Ramos

Intertextualidade à Maneira de Bandeira



Maria Celeste Thomazello-Ramos

INTERTEXTUALIDADE À MANEIRA DE BANDEIRA



647/94

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração em Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra

1994



Intertextualidade à maneira de Bandeira. Dissertação de Mestrado apresentada por Maria Celeste Thomazello-Ramos para a Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, Estado de São Paulo, Brasil, 1994.

RESUMO:

Este trabalho procura, a partir do levantamento do material intertextual em alguns dos principais poemas de Manuel Bandeira como "Teresa", o conjunto "À maneira de ...", "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá" e "Antologia", verificar quais são e como operam os recursos de criação e composição utilizados pelo poeta tendo como base a intertextualidade, e como se posicionam perante a modernidade e a tradição.

UNITERMOS: Poesia brasileira. Manuel Bandeira. Intertextualidade. Paródia. Paráfrase. Estilização. Apropriação. Modernidade. Tradição.

Intertextuality in the manner of Bandeira. Master's thesis presented by Maria Celeste Thomazello-Ramos to the Universidade Estadual Paulista, Campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1994.

ABSTRACT:

Starting from a survey of the intertextual material in some of the main poems by Manuel Bandeira, this thesis is an attempt at verifying which are the creative and composition devices the poet used and how they operate in the light of intertextuality and how they work in terms of tradition and modernity.

KEY-WORDS: Brazilian poetry. Manuel Bandeira. Intertextuality. Parody. Periphrasis. Stylization. Appropriation. Modernity. Tradition.

Agradecimentos:

Ao Prof. Ismael Angelo Cintra, pela segura e competente orientação.

Aos Profs. Aguinaldo José Gonçalves e Rogério Chociay, pelas importantes sugestões e reparos.

Ao Prof. Eli Nazareth Bechara pela revisão do texto e pelo incentivo constante.

Aos Profs. Sérgio Vicente Motta, Álvaro Luiz Hattner, Maria Heloísa Martins Dias, Gentil Luiz de Faria, Romildo Sant'Anna e Carlos Daghlán, pelo auxílio intelectual e pelas sugestões de leituras.

Aos Profs. José Perozim, Salvatore D'Onofrio e Valderez Helena Gil Junqueira, incentivadores em todos os momentos.

Aos docentes do Departamento de Teoria Lingüística e Literária, aos demais docentes da área de Humanas e aos funcionários do IBILCE, pela amizade, compreensão e apoio.

Aos meus pais Luiz e Maria do Carmo Thomazello, pelo exemplo de trabalho e honestidade.

A meu marido Márcio Ramos e minhas irmãs Cristina, Angélica e Noêmia, pelo amor e pelo companherismo constantes.

A D. Eudóxia Machado Forni pela gentileza do envio da letra do samba-canção "Lua cor de prata", de 1931, e de um Sabonete Araxá.

Márcio Ramos,

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Nanci Queiroz de Assis Pereira, Maria Márcia Benzatti Tremura, Onilda Naves de Oliveira Akasaki, Rosângela Bittonti Simonato e Oscar José Marques; e aos funcionários da Biblioteca, Olinda Vacari Tezini Luchezi, Maria Helena Lima, Maria do Carmo Junqueira, Wilse T. Blanco Azevedo Soares, Dinorah Marolla Azarito, Elza Mitiko Sato, Gislaine de Lourdes Gameiro, Márcia Salinas Meneses e Rogério Pereira Vaz, pela dedicação com que sempre me atenderam.

A

Márcio Ramos,
Noêmia (irmã de sangue) e
Márcia Tremura (irmã de coração),
que deixam minha vida mais colorida,
dedico.

ÍNDICE

página

INTRODUÇÃO	7
1. Apresentação	8
2. Pressupostos Teóricos	18
I. INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO	26
II. A MANEIRA DE BANDEIRA	49
III. UM CARTAZ DE SABONETE E UMA BALADA	78

IV. ANTOLOGIA INTERTEXTUAL

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA

(...) por vezes tenho a sensação de que tudo o que escrevi até agora não me pertence; que, furtivamente, obtive de outros as suas miríades de reflexos, as suas descobertas e criações, recuperando-as na vã proposição de conquistar uma voz própria. (Baptista-Bastos. Elegia para um caixão vazio. 2a. ed. Lisboa: O Jornal, 1984, p. 42.)

ÍNDICE

página

INTRODUÇÃO	7
1. Apresentação	8
2. Pressupostos Teóricos	18
I. INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO	26
II. A MANEIRA DE BANDEIRA	49
III. UM CARTAZ DE SABONETE E UMA BALADA	78
IV. ANTOLOGIA INTERTEXTUAL	94
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
BIBLIOGRAFIA	136



1. Apresentação

O texto literário, enquanto espaço de linguagem, é resultante da integração de universos culturais complexos, nos relacionamentos diretos ou indiretos de textos de vários períodos e/ou estilos, ou de vários sistemas como o plástico, o musical, o teatral, ou de outros meios de comunicação como o jornal, o cinema e a televisão. Esse relacionamento acontece de forma ativa, isto é, os escritores, baseados no conhecimento do universo cultural que os rodeia, estabelecem relações de diálogo com o passado e com os contemporâneos quanto com a tradição. Esse trabalho de assimilação e transformação de textos-fonte, operado pelo texto produzido, é chamado Intertextualidade.

INTRODUÇÃO

Dentre as grandes produções poéticas brasileiras, a de Manuel Bandeira é uma daquelas em que os processos intertextuais intencionais se constroem de maneira singular. Além de poeta, Bandeira foi também cronista, ensaísta, crítico, historiador literário e tradutor. Isto lhe propiciou um contato intenso com materiais diversos, e revelou um espírito criativo de extrema sensibilidade, riqueza e multiplicidade.

Como afirma Yudit Rosenthal, "o estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo,

(2) ROSENTHAL, Yudit. Manuel Bandeira: uma poesia de
ambigüidade. p. 23.

1. Apresentação

O texto literário, enquanto espaço de linguagem, é resultante da integração de universos culturais complexos, num relacionamento direto ou indireto de textos de vários períodos e/ou estilos, ou de vários sistemas como o plástico, o musical, o teatral, ou de outros meios de comunicação como o jornal, o cinema e a televisão. Esse relacionamento acontece de forma ativa, isto é, os escritores, baseados no conhecimento do universo cultural que os rodeia, estabelecem relações de diálogo constante tanto com os contemporâneos quanto com a tradição. Esse trabalho de assimilação e transformação de textos-fonte, operado pelo texto produzido, é chamado **Intertextualidade**.

Dentre as grandes produções poéticas brasileiras, a de Manuel Bandeira é uma daquelas em que os processos intertextuais intencionais se constroem de maneira singular. Além de poeta, Bandeira foi também cronista, ensaísta, crítico, historiador literário e tradutor. Isto lhe propiciou um contato intenso com materiais diversos, e revelou um espírito criativo de extrema sensibilidade, riqueza e multiplicidade.

Como afirma Yudith Rosenbaum¹, "o estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo,

(1) ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. p. 23.



penumbrismo, as vanguardas européias e o modernismo brasileiro". Bandeira foi, em certo sentido, um poeta de transição, que produziu sua obra poética num momento de transição entre os períodos e vertentes apontados acima. Estreou com *A cinza das horas*, em 1917, apresentando traços parnasianos e simbolistas em suas poesias. Já, ao publicar *Carnaval*, em 1919, abriu-se a inovações estéticas, a ponto de ser conhecido e apreciado, através desse livro, pelo grupo paulista que preparava a "Semana de Arte Moderna" que se realizaria em 1922. O grupo elegeu Bandeira o "São João Batista do Modernismo"², e escolheu o poema "Os sapos", de *Carnaval*, para ser recitado durante a referida Semana³.

Já nesse livro, acusam-se as pesquisas sobre o verso livre feitas pelo poeta. Isso é demonstrado nos poemas "Debussy" e "Epílogo", poemas escritos numa oscilação entre verso livre e verso metrificado. Afirma Afrânio Coutinho⁴ que Bandeira, desde 1912, já se exercitava no verso livre, "do qual a sua primeira tentativa foi o poema 'Carinho Triste', constante de *O ritmo dissoluto* (1924)".

O verso livre era o resultado de uma aspiração dos ideais que nortearam o Movimento Modernista brasileiro. O que se desejava era a libertação da poesia de fórmulas e temas acadêmicos, como forma de atualizá-la. Esse desejo motivou a

(2) COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. vol. V, p. 86.

(3) Cf. *Correio Paulistano*, 16.02.22, Registro de Arte, p. 2.

(4) *A literatura no Brasil*. vol. V, p. 86.

procura de novos assuntos, de novos princípios de composição do poema e novas formas de expressão (como o verso livre).

Menotti Del Picchia deixa bem claro esse desejo quando, em nome dos modernistas, afirma: "Queremos libertar a poesia do presídio canoro das fórmulas acadêmicas, dar elasticidade e amplitude aos processos técnicos (...). Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade"⁵. Esse mesmo autor, que acreditava participar, naquele momento, do futurismo paulista (corrente nascida a partir da propagação do "Manifesto Futurista" de Marinetti, trazido da Europa para o Brasil por Oswald de Andrade, por volta de 1912, e que seria a semente do Modernismo), afirmou também que "A fórmula do futurismo paulista encerra-se, pois, nisto: máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade"⁶.

A originalidade nos temas fixou-se, em geral, na ambiência brasileira. E o verso livre foi a via de expressão dessa originalidade buscada na forma.

Foi por ter o verso livre suprido a carência de liberdade na forma sentida pelos poetas modernistas, que chamaram Manuel Bandeira de "São João Batista do Modernismo". Como afirma Davi Arriguchi Jr.⁷, "a penetração desse novo e poderoso instrumento [verso livre] no quadro da literatura

(5) DEL PICCHIA, Menotti. Arte Moderna. *Correio Paulistano*, 17.02.1922, p. 2. Apud COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. vol. V - Modernismo. p. 41.

(6) Idem, p. 42.

(7) *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. p. 54.



brasileira, (...) dependeu em grande parte, como se sabe, do esforço pessoal de Bandeira".

No início desse século, nossa literatura era ainda dominada pela rigidez da forma parnasiana de versificação, e estava muito pouco abalada pela vaga fluidez musical dos simbolistas. Ainda segundo Arriguchi Jr., Bandeira, desde o início de suas criações poéticas (por volta de 1912), produziu versos mais libertados do que livres: "polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida". Aos poucos, ele foi avançando

com passos seguros no progressivo domínio do verdadeiro verso livre, com sua cadência rítmica irregular, mas ainda deliberada; suas rimas aleatórias ou ausentes; sua multiplicidade de tom; seu corte arbitrário, mas quase sempre em aliança com a sintaxe e o sentido, na busca de adequada expressão para o impulso lírico; sua aproximação à prosa, contrariada pela prosódia visual, destacada pela convenção tipográfica do alinhamento paralelístico.⁸

Ensaído em *Carnaval*, o verso livre tomou posição de destaque em *O ritmo dissoluto*, publicado em 1924, conjuntamente com a segunda edição de *A cinza das horas* e o *Carnaval*, em um único volume, editado pela *Revista da Língua Portuguesa*.

Nesse livro, Bandeira evidenciou uma afinação crescente com o verso livre em meio aos metros. Como afirma Afrânio Coutinho, quando fala de *O ritmo dissoluto*, "realmente o verso livre predomina no conjunto, e Bandeira

(8) Idem, p. 54.



chega nele a um ritmo que pode ser dissoluto (no sentido de abandono da cadência mecânica tradicional)(...)"⁹.

O verso livre não era, de forma alguma, uma maneira de fugir da métrica, mas uma libertação dela. Não foi em virtude de não saber metrificar que Bandeira passou a usar o verso livre. Foi como que uma evolução, como ele mesmo confessa no *Itinerário de Pasárgada*¹⁰: "Só em 1921 (...) fui conseguindo libertar-me da força do hábito. Mas não sei se não ficou sempre como uma saudade a repontar aqui e ali... Não me lembro de problemas dentro da metrificação, que eu não tivesse resolvido prontamente." Conhecedor das formas fixas da poética e bom metrificador como era, Bandeira foi como que alcançando um patamar superior, além da rigidez métrica, marcando seus versos a partir da entonação. Nem por isso abandonou por completo a metrificação. Mantinha ainda um vínculo, uma "saudade", como declara, do metro.

A partir do verso livre, no Modernismo, os padrões silábicos e rítmicos passaram a não ser considerados obrigatórios para o verso. Ao contrário disso, o elemento obrigatório passou a ser uma certa "integridade de entonação", isto é, "a entonação" passou a "ser o dominante

(9) *A literatura no Brasil*. vol. V, p. 90.

(10) BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*, p. 48.

do verso"¹¹. E Manuel Bandeira foi um dos primeiros a empregar a técnica do verso livre, com propriedade, antes que o procedimento se rotinizasse na literatura brasileira, com a prática dos modernistas.

A conquista da nova técnica e a sua incorporação na obra poética de Bandeira deu-se através de um processo longo e complexo de condensação e depuração pois o poeta foi, aos poucos, percebendo que "um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo". E quando atentou nisso, sentiu-se "verdadeiramente liberto da tirania métrica."¹²

O próprio poeta confessa em seu *Itinerário de Pasárgada*¹³ que se sentiu estimulado a praticar o verso livre através da leitura de poetas estrangeiros que admirava como Guy-Charles Cros, Mac-Fionda Leod, Maerterlinck, Laforgue, Apollinaire e outros. Nesses poetas, Bandeira iniciou sua aprendizagem e foi descobrindo por si os recursos e possibilidades do verso livre para sua própria expressão e a de seu tempo.

(11) JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Neste trabalho, o **dominante** foi definido por Jakobson como sendo "o centro de enfoque de um trabalho artístico" ou de um "movimento artístico". Este centro "regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes", "garante a integridade da estrutura" e "torna específico o trabalho". (p. 485)

(12) *Itinerário de Pasárgada, Poesia Completa e Prosa*. p. 48.

(13) Idem, ibidem, p. 45-7.

Uma das conseqüências da adoção do verso livre por Manuel Bandeira foi a abertura do poema para o prosaico, numa espécie de intertextualidade entre poesia e prosa.

E foi esse caráter prosaico de sua produção lírica o responsável por um sem-número de relações entre seus versos e fatos e retalhos de frases do dia-a-dia dos quais Bandeira fez largo uso: sonhos ou trechos de sonhos ("Palinódia", "O lutador"), trechos de prosa literária ou jornalística e partes de conversas ("O homem e a morte", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Namorados", "Pneumotórax"), anúncios de produtos ("Balada para as três mulheres do sabonete Araxá", ou o das pastilhas Minorativas e o da Sul América em "Dois anúncios"), versos apropriados de letras de sambas ou outras músicas populares, cantigas de roda e folclóricas ("Na boca", "Evocação do Recife", "Tema e voltas", "Trova"), frases-feitas, chavões (*fiquei pensando na vida* do "Poema só para Jaime Ovalle"), e outros. Enfim, esses e muitos outros casos formam um grande conjunto de contatos e relações da poesia bandeiriana e o prosaísmo da vida corriqueira ao qual se liga intimamente o modo de ser também prosaico do verso livre.

Além das relações entre seus versos e fatos e retalhos de frases do dia-a-dia, Bandeira lançou mão de efeitos de intertextualidade para criar diálogos entre seus poemas e outros poemas ou estilos: recuperou formas tradicionais de poesia, como os sonetos, madrigais, canções, baladas, etc., parafraseando a forma de apresentação: em "Cantar de Amor", usou o português arcaico, parafraseando o



tipo de linguagem utilizada por volta do século XIII nas "Cantigas de Amor" e "Cantigas de Amigo", em Portugal. Praticou intertexto compondo sonetos italianos, sonetos ingleses, ou estilizando os temas e modos de composição de amigos seus ou poetas conhecidos e admirados. a questão da tradução como recriação.

A importância do papel desempenhado pela intertextualidade na obra de Bandeira motivou-nos a escolher esse tópico como objeto de análise. O contexto amplo em que se inserem os aspectos intertextuais levou-nos a restringir o campo de estudo para o âmbito de relações entre textos lingüísticos somente. Buscaremos relações de diálogo provocadas por Bandeira entre seus textos poéticos e textos de outrem, e até mesmo entre textos somente de sua autoria.

Nosso intuito é, a partir do levantamento do material intertextual e de nossas reflexões a partir dele em alguns dos principais poemas onde se evidenciam técnicas intertextuais, (verificar quais são e como operam os recursos de criação e composição de Bandeira baseados na intertextualidade com a finalidade de buscar quais as relações dessa prática diante da modernidade e da tradição.)

Para tanto, nos capítulos seguintes, faremos um estudo sobre os principais poemas de Manuel Bandeira que contêm fortes relações intertextuais. Por serem muitos os casos, citaremos vários para nos determos rapidamente em alguns e focalizarmos com mais atenção somente um poema em cada capítulo, num movimento que vai se afunilando, como numa amostragem.



O primeiro capítulo que aborda os poemas de Bandeira discutirá a questão da tradução x intertextualidade. Serão apontados poemas considerados por Bandeira como "traduções" mas, que na verdade, são criações intertextuais. Nesse capítulo discutiremos, de passagem, a questão da tradução como recriação.

O segundo capítulo tratará de poemas em que Bandeira faz referência, já no título, a nomes conhecidos, ou então, faz seu poema estilizando temas e/ou formas usados por um outro poeta. Como são muitos os casos, citaremos vários para nos determos nos três primeiros poemas do conjunto "À maneira de ...", de passagem, e nos fixarmos no poema "À maneira de e. e. cummings".

No terceiro capítulo trataremos de um só poema de Bandeira: "A Balada das três mulheres do Sabonete Araxá". Faremos um levantamento do material intertextual e discutiremos sua importância dentro do universo de significações evocado pelo poema.

Após apontarmos relações intertextuais estabelecidas entre textos poéticos de Bandeira e textos de outros escritores através da "tradução", paráfrase, paródia, estilização e apropriação, como num movimento de interiorização, veremos no quarto capítulo o poema "Antologia", onde há um diálogo intertextual dentro da própria obra de Bandeira, para depois passarmos às considerações finais.



2. Porém, antes de passarmos para o estudo sobre os principais poemas bandeirianos que contêm fortes relações intertextuais, apresentaremos na próxima seção, de forma resenhística, alguns pressupostos apresentados por teóricos literários como Tinianov, Bakhtin, Kristeva e outros, que, a nosso ver, apresentam interessantes estudos direcionados para a questão da intertextualidade, e cujas linhas teóricas podem, de certa forma, serem articuladas conjuntamente.

de obras, gêneros ou temas já existentes. Esse caráter é elemento fundamental na interpretação do texto produzido.

Do leitor, a relação intertextual exige uma maior participação, tendo em vista que, para alcançar a compreensão global da obra e fazer parte do processo de interação literária, ele deve possuir uma bagagem cultural adquirida através da leitura de muitos outros textos, que lhe proporcionem uma certa competência na decifração da linguagem literária.

Por muito tempo a intertextualidade não foi estudada pela crítica como parte integrante da construção literária, pois as obras eram vistas desligadas do contexto de produção, como auto-suficientes, na medida em que encerravam em si um pedaço de realidade que se consigo mesmas relacionava-se.

Entre os teóricos literários de nosso século, Iuri Tinianov foi um dos primeiros a considerar a possibilidade da articulação de vários textos entre si. Para ele, a existência de um texto literário depende da sua qualidade

2. Pressupostos teóricos:

O trabalho de assimilação e transformação de textos-fonte, operado pelo texto produzido, realizado na **intertextualidade** constrói, entre os textos, relações de diálogo que podem assumir o caráter de afirmação ou negação de obras, gêneros ou temas já existentes. Esse caráter é elemento fundamental na interpretação do texto produzido.

Do leitor, a relação intertextual exige uma maior participação, tendo em vista que, para alcançar a compreensão global da obra e fazer parte do universo de interação literária, ele deve possuir uma bagagem cultural adquirida através da leitura de muitos outros textos, que lhe proporcionem uma certa competência na decifração da linguagem literária.

Por muito tempo a **intertextualidade** não foi estudada pela crítica como parte integrante da construção literária, pois as obras eram vistas desligadas do contexto de produção, como auto-suficientes, na medida em que encerravam em si um pedaço da realidade que só consigo mesmas relacionava-se.

Entre os teóricos literários de nosso século, Iuri Tynianov foi um dos primeiros a considerar a possibilidade da articulação de vários textos entre si. Para ele, "a existência dum **facto literário** depende da sua qualidade



diferencial (ou seja, da correlação com a série literária, ou então, com uma série extra-literária,) - por outras palavras, depende da sua função".¹⁴

Nesse sentido, Tynianov levanta a hipótese de que qualquer obra literária se constrói com base em duas relações diferentes: (uma relação do texto produzido com outros já existentes, outra com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais.)

É nessa mesma linha que Mikhail Bakhtin¹⁵ ao perceber, no estudo de romances de Dostoiévski, que não há uma voz unificadora, um centro regulador de precedência, de autoridade e de verdade, mas que existe sim uma "pluralidade de vozes" (**polifonia**), aponta uma nova forma de discurso - o **dialogismo**. Esse efeito intensifica a natureza polissêmica da literatura. Conclui então que a obra trava consigo mesma um diálogo, ao mesmo tempo em que também dialoga com outras obras.

Por volta de 1969, Júlia Kristeva retoma a discussão desse tema e, usando o termo **intertextualidade** para designar a relação entre textos, amplia-a aos sistemas simbólicos não verbais e a séries extraliterárias:

(...) Le terme d'**inter-textualité** désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de **transposition**, qui a l'avantage de préciser que le

(14) *Théorie de la littérature*. Seuil, 1965, p. 124. Apud JENNY, L. et alii. *Intertextualidades*, p. 12.

(15) *Problemas da poética de Dostoiévski*.



passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique - de la positionnalité enunciativa et dénotative.¹⁶

O texto literário é visto, então, por Kristeva como o local onde acontece a fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social. Ela vê a intertextualidade como "transposição" de um sistema significativo a outro, com uma vantagem que é a de exigir uma nova articulação da posicionalidade enunciativa e denotativa. Acredita ainda que a visão da intertextualidade como "crítica das fontes" lhe confere uma significação banal.

Essa banalidade é contestada por Laurent Jenny que acredita que, apesar de estar ligada à crítica das fontes, a intertextualidade "designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando de sentido"¹⁷.

A partir do momento em que encaramos a intertextualidade como um trabalho de assimilação e transformação realizado por um texto a partir de outros já

(16) "O termo 'intertextualidade' designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de 'crítica das fontes' de um texto, nós preferimos-lhe um outro: **transposição**, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético - da posicionalidade enunciativa e denotativa." (*La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1970, p. 59-60)

(17) A estratégia da forma. *Intertextualidades* (Poétique n. 27). p. 14.

existentes, passamos a questionar quais os objetivos de seu estudo.

Leyla Perrone-Moyses¹⁸ afirma que "o objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptio, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova".

Além de examinar de que modo ocorre a produção do texto novo e quais processos utilizados, acreditamos que deva ser também um dos principais objetivos dos estudos da intertextualidade verificar qual o caráter assumido pela nova obra diante de seus textos-fontes e o que esse caráter pode significar.

Mas então, como estabelecer quais são os principais processos de retomada de um texto por outro? quais as relações definidas pelos textos entre si? qual o caráter assumido pela nova obra diante de seus textos-fonte na relação intertextual?

Fronteiras da Intertextualidade

Na retomada de um texto por outro, acontece uma margem de semelhança/diferença que vai delimitar o nível de desvio entre o arquitexto (texto-fonte) e o texto. Com base no nível de semelhança/diferença dessa re-criação, pode-se perceber algumas formas principais da manifestação intertextual, tais como a Paródia, a Estilização, a Paráfrase e a Apropriação.

(17) Paródia, paráfrase e cia. p. 11-13.

(18) Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da escrivania: ensaios*, p. 94.



Segundo Affonso Romano de Sant'Anna¹⁹, a **paródia** (do grego "paroidia" - canto ao lado de outro) define a composição literária que imita, de forma cômica ou satírica, o **tema** e/ou a **forma** de uma obra séria. Seu objetivo é ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por algum motivo, se torne muito conhecido e seja tido como dominante. Ao se parodiar um texto, termina-se por dar-lhe maior importância, uma vez que a imitação acontece sempre com base em autores de grande vulto.

A Paródia literária apareceu na cultura grega. Aristóteles (**Poética**) aponta Hegemon de Taso, poeta do séc. V a.C., que escreveu **Gigantomachia** (Batalha de Gigantes), como o inventor desse efeito. Esse tipo de intertexto foi levado a Roma e transmitido à Idade Média, mantendo-se até nossos dias, ou como forma parasitária de obras imitadas, ou tornando-se autônoma e valiosa.

Enquanto a Paródia é definida como "texto que contém outro texto dentro de si, do qual ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa"²⁰, a **estilização** apresenta-se como um movimento posterior e mais liberto em relação à paródia, seguindo caminho próprio, sendo independente da obra que toma por referência. Ela assimila e transforma a tendência e o gênero da "obra modelo" - que não aparece explícita no texto.

(19) *Paródia, paráfrase & cia.* p. 11-13.

(20) KOTHE, Flávio R. Intertextualidade e Literatura Comparada. In: *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. p. 135.



Já a **paráfrase**, que vem do grego "para-phrasis" - continuidade ou repetição de uma sentença - constitui a confirmação, com alguma variação vocabular, do que foi afirmado como sentido em uma obra escrita. Enquanto a paródia representa o novo, inaugurando sempre um novo paradigma, e, conseqüentemente, constituindo uma evolução no discurso, a paráfrase baseia-se no semelhante, no idêntico, não contribuindo para a evolução da linguagem, uma vez que se esconde por detrás de um paradigma já existente. Se parodiar é construir uma intertextualidade de diferenças, parafrasear é compor uma intertextualidade baseada nas semelhanças.

Eni Pulcinelli Orlandi e Eduardo Guimarães²¹ apresentam a **paráfrase**, juntamente com a polissemia, como os processos básicos da constituição do sentido. Para eles, a tensão entre esses dois processos define qualquer uso da linguagem, pois a **paráfrase** "é o processo pelo qual se diz (e se entende) a mesma coisa com palavras diferentes", e a polissemia "é a possibilidade de se dizerem (e se entenderem) coisas novas, diferentes". E exaltam a importância desses dois processos na aprendizagem através de exercícios de **reproduzir** o que foi dito pelo autor, pedindo paráfrases aos alunos, ou através da interpretação livre de textos, de acordo com as próprias idéias dos alunos, privilegiando a polissemia.

(21) Texto, leitura e redação. *Projeto Ipê III*, p. 3.



Um quarto tipo de manifestação intertextual é a **apropriação**. A partir do **deslocamento**, o texto não é representado, mas sim **re-apresentado** de forma desautomatizadora; o autor não escreve, "ele **trans**-creve, colocando os significados de cabeça para baixo"²².

Não se pode confundir a apropriação com **plágio**, entendido, em termos literários, como a posse de texto alheio sem que se cite a origem, como um roubo. O plágio não é exclusivo da literatura, ele acontece também com produções científicas e artísticas em geral. É, com certeza, uma atitude que não faz sentido dentro da relação intertextual onde a retomada do arquiteito é realizada para que se evolua na temática, na estrutura, etc., e, onde as obras utilizadas são de grande vulto, para que o leitor entenda a relação, não se tratando, portanto, de roubo.

Diferentemente do plágio, na apropriação o escritor transcreve parcialmente e sonega referências sobre a origem do texto-base. Essa pode ser uma forma de contestação do conceito de propriedade: desvincular o texto-objeto de seus sujeitos anteriores e impor-lhe uma leitura inovadora.

São várias, enfim, as posições que um autor pode assumir no momento em que decide dialogar com uma obra já existente: ele pode prolongar a obra do precursor objetivando atingir o ponto que pensa que aquele deveria ter atingido;

(22) SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* p. 44-5.



inventar o fragmento que permitirá considerar a obra do precursor como um novo conjunto; ter por finalidade romper radicalmente com o precursor; ou ainda se esforçar para criar uma obra que se encaixará como ponto de origem. E, a partir da posição que assumir, estará fazendo uma paráfrase, uma paródia, uma estilização, uma apropriação, ...

São esses os principais processos de retomada de um texto por outro. Mas eles não ocorrem necessariamente em separado, podem aparecer concomitantemente numa mesma obra intertextual, dependendo das intenções e da criatividade do autor do novo texto. A partir do reconhecimento de tais processos, pode-se buscar uma definição do caráter assumido pela nova obra.



Antes de iniciar nosso estudo seguindo o veio intertextual na obra poética de Bandeira, através do levantamento de dados intertextuais e breves análises de poemas que ele diz ter "traduzido", buscaremos elucidar aspectos da relação entre tradução e intertextualidade apoiados na opinião de alguns teóricos da tradução.

Sabemos que nenhum texto contém em si significados únicos, que provocam a mesma leitura em todos os virtuais leitores. Bem ao contrário disso, cada texto, e principalmente o texto poético, possui um conjunto de signos que encerra múltiplos significados que, por sua vez, provocam no leitor um número ilimitado de associações. Desta forma, podemos admitir então que um mesmo leitor possa realizar várias leituras de um só texto.

Sendo assim, o tradutor, que é um leitor do texto a ser traduzido, faz seu trabalho tendo como base sua leitura, utilizando-se das palavras na língua-alvo que lhe parecem possuir maior semelhança com o conteúdo e a forma que apreendeu na língua original. A exatidão na correspondência do conteúdo semântico entre as palavras na língua original e na alvo é, quase sempre, impossível. Desta forma, o texto traduzido passa pelo "filtro" do tradutor. A tradução possui então muito do tradutor, figurando como uma recriação do primeiro texto.

Segundo Rosemary Arrojo, "quando equiparamos a tradução ou a leitura de um poema à sua criação, fica claro que exige". Antes de iniciar nosso estudo seguindo o veio intertextual na obra poética de Bandeira, através do levantamento de dados intertextuais e breves análises de poemas que ele diz ter "traduzido", buscaremos elucidar aspectos da relação entre tradução e intertextualidade apoiados na opinião de alguns teóricos da tradução.

Sabemos que nenhum texto contém em si significados únicos, que provocam a mesma leitura em todos os virtuais leitores. Bem ao contrário disso, cada texto, e principalmente o texto poético, possui um conjunto de signos que encerra múltiplos significados que, por sua vez, provocam no leitor um número ilimitado de associações. Desta forma, podemos admitir então que um mesmo leitor possa realizar várias leituras de um só texto.

Sendo assim, o tradutor, que é um leitor do texto a ser traduzido, faz seu trabalho tendo como base sua leitura, utilizando-se das palavras na língua-alvo que lhe parecem possuir maior semelhança com o conteúdo e a forma que apreendeu na língua original. A exatidão na correspondência do conteúdo semântico entre as palavras na língua original e na alvo é, quase sempre, impossível. Desta forma, o texto traduzido passa pelo "filtro" do tradutor. A tradução possui então muito do tradutor, figurando como uma recriação do primeiro texto.

(25) Bishop, Elizabeth. Poemas, p. 45-71.



Segundo Rosemary Arrojo, "quando equiparamos a tradução ou a leitura de um poema à sua criação, fica claro que exigimos de seu leitor ou tradutor uma sensibilidade e um talento semelhantes aos que tradicionalmente se exigem dos poetas"²³.

Para exemplificarmos as diferentes formas "leituras tradutórias", faremos uma breve comparação entre duas traduções de um trecho de "Songs for a colored singer" (trecho III), poema escrito por Elizabeth Bishop (que será retomado no capítulo seguinte deste trabalho): uma tradução realizada por Manuel Bandeira²⁴, e outra realizada por Horácio Costa²⁵:

Batalhões os III

Lullaby.
Adult and child
sink to their rest.
At sea the big ship sinks and dies,
lead in its breast.

Lullaby.
Let nations rage,
let nations fall.
The shadow of the crib makes an enormous cage
upon the wall.

Lullaby.
Sleep on and on,
war's over soon.
Drop the silly, harmless toy,
pick up the moon.

(23) ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*, p. 36.

(24) Publicada em 1956, em *Poemas Traduzidos*, da Editora José Olympio.

(25) BISHOP, Elizabeth. *Poemas*. p. 46-71.

Tradução realizada por Harácio Costa:

Lullaby.
If they should say
you have no sense,
don't you mind them; it won't make
much difference.

Lullaby.
Adult and child
sink to their rest.
At sea the big ship sinks and dies,
lead in its breast.

Tradução realizada por M. Bandeira:

Dorma sem parar,
que a guerra vai acabar.
"Acalanto"
Nana nana.
Nana, dorme o adulto
E a criança dorme.
Ao largo, ferido de morte, naufraga
O navio enorme.
Nana nana.
Batalhem os povos
E morram: não faz diferença.
A sombra do berço desenha uma imensa
Gaiola no muro.
Nana nana.
Breve a guerra acaba.
Solta esse brinquedo
Bobo, e apanha a lua,
Que é melhor brinquedo.

Nana nana.
Se acaso disserem
Que não tens juízo.
Não dê importância:
Sorri o teu sorriso.
Nana nana.
Nana, dorme o adulto
E a criança dorme.
Ao largo, ferido de morte, naufraga
O navio enorme.



Tradução realizada por Horácio Costa:

III

Borboleta.

Adulto e criança

afundam em seu descanso.

No mar o navio afunda, desaparece,

chumbo em seu regaço.

Borboleta.

Deixa as nações brigarem

deixa as nações caírem.

A grade sombreada do berço é uma gaiola

sobre a parede.

Borboleta.

Durma sem parar,

que a guerra vai acabar.

Solta a inofensiva boneca tua

e agarra a lua.

Borboleta.

Se eles disserem

que não tens juízo

não te alteres, é um julgamento

bem impreciso.

Borboleta.

Adulto e criança

afundam em seu descanso.

No mar o navio afunda, desaparece,

chumbo em seu regaço.

Para traduzir "Lullaby" (primeiro verso de todas as estrofes, composto por uma só palavra que, no dicionário *Oxford advanced learner's dictionary* é definida como *soft gentle song sung to make a child go to sleep*, isto é, uma canção de embalar, de berço, como um arrolho, Manuel Bandeira utilizou-se da repetição do verbo "nadar" (coloquialismo = fazer dormir): "Nana nana", iconizando uma canção de ninar. Dos quatro trechos que compõem o poema, esse foi o único traduzido por Bandeira que lhe acrescentou um título, inexistente no original.

Ao dar um título ao fragmento, o poeta-tradutor lhe confere certa independência, apresentando-o como completo e acrescentando-lhe algo novo, algo de sua criação particular. Ainda no título, antecipa o conteúdo semântico de "Lullaby" ("Acalanto") e sintetiza os movimentos de "embalar" sugeridos pelas figuras do "navio" e do "berço". "Acalanto" é também uma forma poemática quanto ao gênero lírico. É definida como uma composição singela e breve, por vezes um simples canto onomatopaico, destinada a embalar o sono. As cantigas de ninar, que as mães entoam para adormecer os filhos, constituem o acalanto mais conhecido e popular.

Horácio Costa preferiu utilizar o substantivo "Borboleta" para traduzir este primeiro verso que aparece em todas as estrofes. Embora não possamos afirmar com certeza, o tradutor parece ter buscado um resgate formal, uma aproximação fonética entre as palavras nas diferentes línguas: lullaby (inglês) e borboleta (português e "butterfly" em inglês), privilegiando a repetição consonantal e o aspecto sonoro, afastando-se do conteúdo semântico. O aspecto formal prevalece em detrimento do semântico.

Manuel Bandeira, além de iconizar uma canção de ninar em "Nana, nana", aproxima-se muito do conteúdo semântico de "Sleep on and on" (segundo verso da terceira estrofe), traduzido por Horácio Costa como "Durma sem parar". Espalha por todas as estrofes a idéia do embalar para dormir e a repetição ("on and on"), principalmente na primeira e última estrofes (uma é repetição da outra), onde, por três vezes, coloca o verbo "ninar" e lhe acrescenta o "dormir":

"Nana, nana. / Nana dorme ...". Também a utilização deste verbo e outras palavras (como "Nana, nana. Nana, ...", "criança" "dorme", "navio", "naufraga", "navio", "enorme", "Batalhem", "morram", "diferença", "sombra", "imensa", "brinquedo", "apanha" e "importância") recriam o efeito sonoro presente no original de Elizabeth Bishop: a aliteração de vários sons nasais: "and", "Sinks", "nations", "upon", "on and on", "soon" e "moon".

Pelo que levantamos até aqui, parece-nos que o tradutor Manuel Bandeira realizou uma leitura do poema que revela preocupação com conteúdo semântico e aspecto formal (aliterações), o que, a nosso ver, demonstra um maior nível de criação particular do tradutor. Enquanto isso, Horácio Costa realizou uma leitura do poema de Bishop privilegiando o aspecto formal. São diferentes atitudes com as quais cada tradutor pode revelar uma leitura diferente, funcionando como um re-criador ou um trans-criador do texto.

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna²⁶, muitos autores como Goethe, Roman Jakobson, Walter Benjamin e Octavio Paz já levantaram o assunto da tradução como transcrição, criação, invenção e estilização. Segundo John Dryden (1631-1700), poeta, dramaturgo e crítico inglês, "o tradutor assume a liberdade, não apenas de variar de palavra e sentido, mas até de abandonar ambos quando há

(26) *Paródia, paráfrase & cia.* p. 16-22.



oportunidade". Este autor ainda distingue dois tipos de tradução: a **metáfrase**: "converter um autor palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra", e a **paráfrase**: "tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido"²⁷.

Pela natureza do texto poético que constrói seus significados baseado na relação entre os vários significados que um mesmo vocábulo pode assumir, a tradução mais apropriada entre as definidas por Dryden é a "paráfrase".

Já vimos no capítulo anterior que a paráfrase, como manifestação intertextual, define a continuidade, a reafirmação de outro texto, a imitação ou a cópia, com variação vocabular, guardando o mesmo sentido do texto anterior. Mas será que somente esta manifestação intertextual se aproxima da tradução? Se enxergamos a tradução como recriação, outras manifestações como a paródia, a estilização também não lhe poderiam ser aproximadas?

Nesse ponto, seria interessante lembrarmos de um trecho do *Itinerário de Pasárgada*²⁸ em que Manuel Bandeira fala sobre certas "traduções" que fez (e ele mesmo coloca esta palavra entre aspas), no início do movimento modernista brasileiro, quando não levou muito a sério o "Mês Modernista":

(27) Apud SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* p. 18.

(28) BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa.* p. 77-8.



Em outra semana fiz "Duas traduções para moderno acompanhadas de comentários". "Traduzi" para moderno o famoso soneto de Bocage que começa pelo *Se é doce no recente, ameno estio*. Eram assim os quartetos:

Doçura de, no estio recente,
Ver a manhã tocar-se de flores
E o rio
mole

queixoso

Deslizar, lambendo areias e verduras;
Doçura de ouvir as aves
Em desafio de amores

cantos

risadas

Na ramagem do pomar sombrio.

Como se vê, eu estava mais era assinalando maliciosamente certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas.

Outra "tradução" era do "Adeus de Teresa". Num comentário, de *humour* muito sofisticado, dava o meu poema "Teresa" como tradução "tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação".

Na semana seguinte voltei "traduzindo" estes versos do autor da *Moreninha*:

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

Bem dessa vez eu queria mesmo brincar falando cafaíste, e a coisa foi apresentada como "tradução pracaíste":

Teresa, se algum sujeito bancar o sen-
[timental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um
[bonde

Se ele chorar

Se ele se ajoelhar

Se ele se rasgar todo

Não acredita não Teresa

É lágrima de cinema

É tapeação

Mentira

CAI FORA.

Através desse trecho podemos apontar a visão que Bandeira possui da questão intertextualidade X tradução. Ele, poeta e tradutor de reconhecido mérito, comenta três "traduções" que fez. Falaremos sobre a primeira e a última, de forma rápida, para nos determos mais na segunda, continuando no processo de amostragem.

Da "tradução" de versos do autor Joaquim Manuel de Macedo, citada no trecho acima, são apresentados os dois textos, o anterior (texto-fonte) e o ulterior (aquele que produziu). Bandeira assume a intenção de "brincar falando cafajuste" que acabou-lhe saindo como "tradução pracaçanje". É uma paródia que tem por base a troca do nível de linguagem do erudito, culto, empregado pelo autor romântico no texto-fonte para o nível coloquial e direto do poema de Bandeira, como um "brincar lúdico" com poesia, com tradução, com intertextualidade.

A primeira "tradução" que cita neste comentário do *Itinerário de Pasárgada* é a de um soneto de Bocage. Segundo ele, o que fez foi uma "tradução para o moderno acompanhada de comentário". O soneto de Bocage é o seguinte:

Se é doce no recente, ameno Estio
Ver toucar-se de manhã de etéreas flores,
E, lambendo as areias e os verdores,
Mole e queixoso deslizar-se o rio;

Se é doce no inocente desafio
Ouvirem-se os voláteis amadores,
Seus versos modulando e seus ardores



Dentre os aromas de pomar sombrio;

Se é doce mares, céus ver anilados
Pela quadra gentil, de Amor querida,
Que esperta os corações, floreia os prados,

Mais doce é ver-te de meus ais vencida,
Dar-me em teus brandos olhos desmaiados
Morte, morte de amor, melhor que a vida.

A "tradução" de Bandeira não conservou a forma de soneto do texto-fonte. Ele construiu seu poema com alguns vocábulos empregados por Bocage, mas retirados da posição que ocupavam no texto anterior. Retirou menções à amada, colocando somente o verso "Em desafio de amores" para referir-se ao sentimento desenvolvido por Bocage no soneto. Outros vocábulos que indicavam a natureza foram aproveitados: manhã, flores, rio, areias e pomar. Mais da metade do poema de Bandeira vai fazer referência direta à primeira estrofe de Bocage:

BANDEIRA: Doçura de, no estio recente,
Ver a manhã tocar-se de flores
E o rio
 mole
 queixoso
Deslizar, lambendo areias e verduras;

BOCAGE: Se é doce no recente, ameno Estio
Ver tocar-se a manhã de etéreas flores,
E, lambendo as areias e os verdores,
Mole e queixoso deslizar-se o rio;

E os últimos quatro versos de Bandeira soam como
transcrição, quase que independente do restante do poema-
fonte:

BANDEIRA: Doçura de ouvir as aves
cantos



risadas
Na ramagem do pomar sombrio.

A nosso ver, o que Bandeira chama de "tradução para o moderno" do soneto de Bocage foi realmente uma estilização que deu àquele poema características modernas, sem a rigidez métrica do soneto, sem a figura da amada, fora dos esquemas da transição arcadismo-romantismo em Portugal.

No caso da "tradução" de "O Adeus de Teresa" de Castro Alves, citada também por Bandeira no seu comentário, não é apresentado o texto produzido. Trata-se do seu poema "Teresa", publicado em *Libertinagem*²⁹.

"Teresa"

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o res
[to do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que
[o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face
[das águas.

Bandeira diz que esta sua "tradução acompanhada de comentário" possuía um humor tão sofisticado que chegava até a parecer sua criação a olhos menos avisados.

(29) BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. p. 214.



Para podermos visualizar melhor a questão intertextual entre textos poéticos de Bandeira e Castro Alves, fomos buscar o poema-fonte para confrontá-lo ao poema produzido:

"O 'adeus' de Teresa"³⁰

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
"Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela, corando, murmurou-me: "adeus..."

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
"Adeus" lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"

Passaram tempos... séculos de delírio
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
...Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse - "Voltarei!... descansa!..."
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"

No poema em questão, o poeta utilizou-se de um esquema que comportava quatro estrofes de cinco versos, todos decassílabos, entremeados por outro decassílabo que guarda a mesma formação sintagmática nas quatro vezes que aparece,

(30) CASTRO ALVES. *Espumas Flutuantes. Obra completa.* p. 107.



variando somente a nível paradigmático. Cada um dos vinte e quatro versos que compõem o poema possuem dez sílabas métricas, e neles predomina o acento tônico na quarta, oitava e décima sílabas, o que os caracteriza como decassílabos sáficos.

Há uma relação possível entre a figura da amada **Teresa**, "O 'adeus' de Teresa" de Castro Alves, e a figura feminina de um outro poema intitulado "El diablo mundo", do poeta espanhol José de Espronceda (1808-1842). Nesse texto do poeta romântico espanhol encontramos, no canto II, intitulado "A Teresa", referências à amada do poeta, que foi, na verdade, Teresa Mancha. Espronceda viveu com Teresa uma relação amorosa tumultuada, apaixonou-se por ela, afastou-se para participar da Revolução Francesa, e ao retornar, encontrou-a casada. Assim, raptou-a para viverem juntos. Anos depois, por estar muito envolvido na política espanhola, foi abandonado por ela. Em nova investida, recuperou-a para perdê-la definitivamente em 1839, quando Teresa morreu. Três anos mais tarde, morreu também o poeta, com somente trinta e quatro anos, vítima da mesma enfermidade, infecção na laringe.

A seguir, apresentaremos fragmentos do Canto II, intitulado "A Teresa" (composto por quarenta e quatro estrofes, com oito versos cada), do longo poema "El diablo mundo", a título de demonstração.

(31) ESPRONCEDA, José de. *Obras completas*. "El diablo mundo", p. 99-102.



CANTO II³¹

A TERESA

(....)

¿Quién pensara jamás, Teresa mía,
Que fuera eterno manantial de llanto
Tanto inocente amor, tanta alegría,
Tantas delicias y delirio tanto?
¿Quién pensara jamás legase un día
En que, perdido el celestial encanto
Y caída la venda de los ojos,
Cuanto diera placer causara enojos?

Aún parece, Teresa, que te veo
Aérea como dorada mariposa,
En sueño delicioso del deseo,
Sobre tallo gentil temprana rosa,
Del amor venturoso devaneo,
Angélica, purísima y dichosa,
Y oigo tu voz dulcísima, y respiro
Tu aliento perfumado en tu suspiro.

(....)

¡Pobre Teresa! Cuando ya tus ojos
Aridos ni una lágrima brotaban;
Cuando ya su color tus labios rojos
En cádenos matices cambiaban;
Cuando, de tu dolor triste despojos,
La vida y su ilusión nte abandonaban
Y consumía lenta calentura
Tu corazón al par de tu amargura;

(....)

Gocemos, sí; la cristalina esfera
Gira bañada en luz: ¡bella es la vida!
¿Quién a parar alcanza la carrera
Del mundo hermoso ue al placer convida?
Brilla radiante el sol, la primavera
Los campos pinta en la estación florida:
Truéquese en risa mi dolor profundo...
Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!

Castro Alves foi um admirador de José de Espronceda, tanto que traduziu e publicou parte do longo

(31) ESPRONCEDA, José de. *Obras completas*. "El diablo mundo", p. 99-102.



poema "El diablo mundo"³², mas não o Canto II. Podemos fazer relação entre a amada Teresa de Espronceda e a amada apresentada no poema de Castro Alves "O 'adeus' de Teresa". Ainda, a data em que este poema foi composto (28/8/1868) coincide com a época em que Castro Alves separou-se definitivamente de sua amante Eugênia Câmara, atriz famosa na época. P. Calmon faz ligação entre "O 'adeus' de Teresa" e a história de amor vivida por Castro Alves e Eugênia Câmara, e, com relação à quarta estrofe do poema, afirma: "A cena do ciúme que na estrofe palpita, tem um realismo que salta aos olhos, sem que possam enfumaçá-lo os versos da ficção"³³.

Desta forma, podemos chegar à conclusão de que há uma ligação muito forte entre a situação vivida pelo eu-poemático de "O 'adeus' de Teresa" e aquela vivida pelo próprio Castro Alves na época. Inspirando-se em José de Espronceda, Castro Alves expressou nesse poema os próprios sentimentos em relação à amada Eugênia de Castro - a sua Teresa.

Já a Teresa de Manuel Bandeira apresenta uma face bem diferente daquela que poderíamos esperar de uma "tradução". Retomemos sua "tradução":

"Teresa"

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

(32) CASTRO ALVES. *Obra completa*. p. 539-557.

(33) Idem, p. 807.



Quando vi Teresa de novo
 Achei que os olhos eram muito mais velhos que o res
 [to do corpo
 (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que
 [o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
 Os céus se misturaram com a terra
 E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face
 [das águas.

Podemos notar que a pretensa "tradução" de Bandeira não apresenta esquema rítmico ou métrico rígido. Está composta por três estrofes de três versos cada, todos eles versos livres.

Inicialmente, além do vocábulo "Teresa", o poema de Bandeira parece não conter outras semelhanças com o de Castro Alves. Como o próprio Bandeira afirma no *Itinerário de Pasárgada*, o seu poema parece criação sua porque, em relação ao poema de Castro Alves apresenta-se como um "non sense" completo (à primeira vista).

Numa segunda leitura, estrofe por estrofe, vão nascendo algumas ligações. O primeiro verso de cada um deles: "A vez primeira que eu fitei Teresa" - C.A. e "A primeira vez que vi Teresa" - M.B. - nos apresentam um indício de que Bandeira trabalha com um outro nível de linguagem. No lugar dos vocábulos de linguagem culta e das inversões sintáticas usadas por Castro Alves e condicionadas, de certa forma, à feitura do decassílabo sáfico, Bandeira apresenta vocábulos numa linguagem de nível mais coloquial, permitida pelo uso de versos livres, nos quais as inversões e os recursos métricos perdem a razão de ser.

Os outros dois versos de sua primeira estrofe provocam um grande efeito de estranhamento: "Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna". O tom eufórico do poema-fonte foi substituído por um tom disfórico, irônico, no poema produzido. A visão da suposta amada - Teresa - começa de baixo para cima, começa pelas pernas - que são estúpidas. Este adjetivo não é usado normalmente para qualificar pernas - outro estranhamento. E das pernas a visão vai para o rosto, que é apresentado como "cara", que por sua vez parece uma perna.

A declaração de que as pernas são estúpidas e a cara parece uma perna, nos leva a associar idéias a ponto de pensar que a cara é estúpida. E, ao final do terceiro verso, o leitor imagina uma Teresa com cara estúpida.

Mas, como aceitar uma descrição tão inusitada num poema? O tom irônico e a linguagem coloquial acabam despertando no leitor a desconfiança de que não se trata realmente de uma pessoa. Então o que pode ser "Teresa"? Enfim, já na primeira estrofe do poema de Bandeira, a linguagem e as relações singularizam seu discurso poético e fazem nascer uma ambiguidade que não estava presente na primeira estrofe do poema de Castro Alves.

No poema de Bandeira não há diálogo entre duas personagens como aquele entre Teresa e o eu-poemático no poema-fonte. No "Teresa" o eu-poemático está sozinho, somente sua voz se faz presente, expressando suas impressões e visões através de verbos como "achei" e "vi".

Na primeira estrofe de "O 'adeus' de Teresa" vemos a tematização da natureza - característica romântica: "Como as plantas que arrasta a correnteza". É a natureza que será responsável pelo movimento sem controle dos dois amantes, que nos giros da valsa se amarão. Uma ligação possível entre o poema-fonte e "Teresa" pode ser encontrada aí - os movimentos da valsa, incontroláveis como a natureza, serão retratados pelas pernas, membros responsáveis pelo movimento do corpo humano. Mas também as pernas podem ser os "versos" do poema-fonte, que aos olhos do leitor Manuel Bandeira, parecem disformes, estúpidos. A figura de "Teresa" não estaria mais denominando a amada do eu-poético de Castro Alves, mas passaria então a abarcar o significado de poema, seria o signo que resumiria o todo do poema "O 'adeus' de Teresa". Bandeira poderia estar criticando a tomada como tema de um motivo tão real, que tem ligações com a vida particular do poeta a nível denotativo.

Na segunda estrofe do "Teresa", a atmosfera romântica do poema-fonte é quebrada completamente. Já o primeiro verso traz um rasgado nível coloquial: "quando vi Teresa de novo" - frase circunstancial que transmite um certo nível de desagrado através da presença da expressão "de novo", no final da frase, como que se o eu-poemático não encontrasse prazer em rever Teresa.

Este desprazer vai ser confirmado pelos dois versos seguintes. Desta vez não são as pernas e sim os olhos que estão em foco. Não são estúpidos mas são dez anos mais velhos que o resto do corpo. Neste ponto, o estranhamento torna-se



tão forte a ponto de confirmar a idéia de que "Teresa" não representa uma pessoa.

Parece-nos que na primeira estrofe de Bandeira, "Teresa" é o poema-fonte que parece, aos olhos do poeta, não ter graça, parece ter um ar estúpido, pela sua temática romântica e por aproximar-se tanto da realidade factível, carnal, e relacionar-se fortemente com a vida particular do poeta que o compôs. Já na segunda estrofe, nasce no poeta o desejo de escrever o seu "Teresa", que pode ter-se realizado mais tarde. A figura dos "olhos" pode simbolizar a idéia, a semente de um novo poema.

E para encerrar seu poema, Bandeira inicia a terceira estrofe com o verso "Da terceira vez não vi mais nada" e faz uma paráfrase às avessas de um trecho da Bíblia: "Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas" em contraposição aos versículos iniciais do *Gênesis*:

1. No princípio criou Deus os céus e a terra. 2. E a terra era sem forma e vazia; e **o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.**(...) 6. E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja uma separação entre águas e águas. 7. E fez Deus a expansão, se fez separação entre as águas que estavam debaixo da expansão e as águas que estavam sobre a expansão. E assim foi. E chamou Deus à expansão Céus (...) 9. E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca. E assim foi. 10. E chamou Deus à porção seca Terra; (...) ³⁴

(34) *Bíblia Sagrada*. p. 3. Grifo nosso.



A terceira estrofe de "Teresa", como num movimento retroativo de imagens, retorna o mundo ao momento anterior à criação feita por Deus: céus e terra se unem, tudo se transforma em água, como era o mundo antes dos sete dias de criação operados por Deus.

Com isso, chegamos, então, a nossa leitura do poema de Bandeira: na primeira vez que o poeta viu o poema de Castro Alves, não gostou muito, porque acreditava que um poema tinha que ir além; na segunda vez, nasceu-lhe o desejo de construir o seu próprio poema, ação que foi realizada anos mais tarde; já na terceira vez que o viu, não o enxergava mais, só sentia o impulso criador, com um Deus frente à criação, não do mundo, mais sim de um poema, o **seu** "Teresa", abandonando o referente "Teresa" que era em Castro Alves a "mulher", para passar a um referente "Teresa" correspondente a poema. O eu-poemático torna-se inspirado e poderoso diante do seu poder de criação através da linguagem poética.

A leitura que fizemos da pretensa "tradução" que Bandeira realizou de "O 'adeus' de Teresa" de Castro Alves, nos ajuda a entender melhor por que Bandeira afirma que esta sua "tradução acompanhada de comentário" possuía um humor tão sofisticado que chegava até a parecer sua criação a olhos menos avisados. Acreditamos que a distância entre o seu poema e o poema-fonte só faz confirmar que o poema "Teresa" seja completamente mérito seu. E ainda, que com a relação



intertextual criada, Bandeira demonstrou uma posição de anti-lirismo tradicional para assumir um movimento de intensa modernização desse mesmo lirismo.

Enfim, quando Manuel Bandeira fala, no trecho do *Itinerário de Pasárgada*, que fez "tradução" de poemas de Bocage, de Castro Alves e de Joaquim Manuel de Macedo, ele está comparando o ato de criar um diálogo intertextual através da estilização ou da paródia com o ato de traduzir. Isso nos leva a crer que, para ele, tradução, além de ser o ato de verter um texto de uma língua para outra, era também uma forma de criação, e, por conseguinte, uma variação da intertextualidade.

No *Itinerário de Pasárgada*³⁵ existem outros trechos em que Bandeira tece comentários a respeito do ato de traduzir. Neles, confessa gostar de ser bem traduzido e gostar de traduzir outros poetas. Quando realiza uma tradução, deixa que o poema fermenta em sua consciência de poeta e vá fazendo brotar a tradução como um novo texto, que exprime temas que estavam também nele, mas que ainda não tinham sido transferidos de seu espírito criador para o papel.

Quando estiliza, quando parodia, quando traduz, Bandeira demonstra que sua consciência criadora considera o material produzido pelos outros que inspiram dentro dela novas relações que transformam esse material em sua própria

(35) BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. p.74, 92.



matéria poética, impregnando assim a sua produção de relações intertextuais travadas, sem cerimônias, com textos de outrem como Bishop, Bocage, Joaquim Manuel de Macedo, Castro Alves e, até mesmo, com a Bíblia.

As relações intertextuais estabelecidas por Bandeira entre seus textos poéticos e outros de escritores diversos parecem não destruir, não diminuir os textos-fonte. Ao contrário disso, aumentam seu valor. Ao trazê-los novamente ao leitor através de seu texto, Bandeira os presentifica, os atualiza, reforçando a perenidade deles.

Até mesmo no texto poético "Teresa" não há diminuição porque, apesar de termos apontado em nossa leitura uma crítica muito sutil à temática do poema-fonte, apontamos também a possibilidade de o poema de Castro Alves ter inspirado Bandeira a criar o seu poema. Desta forma, Bandeira vai construindo textos geniais que fortificam ainda mais seus textos-fonte.



Por toda produção lírica de Manuel Bandeira nota-se a presença recorrente de nomes de pessoas conhecidas do poeta, geralmente amigos ou parentes que pertencem ao seu círculo de convivência pessoal. Dos quinhentos poemas constantes da *Poesia completa e prosa* de Aguillar, reimpressão da quarta edição, publicada em 1990, localizamos cerca de cento e sessenta poemas em que um nome de pessoa faz parte do título, como, por exemplo, "A Antônio Nobre" (*Cinze das Horas*), "Teresa" (*Libertina*), "D. Jansina" (*Estrela da Manhã*), "Haikai t. II. À MANEIRA DE BANDEIRA de Gonzaga" (*Lira dos Cinquent'anos*), "A Alphonsus de Guimarães Filho" (*Lira dos Cinquent'anos*), "Poema só para Jaime Ovale" (*Belo Belo*), "Saudação a Murilo Mendes" (*Opus 10*), "Letra para Heitor dos Prazeres" (*Estrela da Tarde*), "Rachel de Queiroz" (*Estrela da Tarde*), "Carlos Drummond de Andrade" (*Estrela da Tarde*), "Prudente de Moraes Neto" (*Hafuá do Malungo*), e outros.

Essas referências frequentes chamam atenção para a ligação entre a pessoa do escritor e circunstâncias e fatos da época em que viveu, a situação sócio-econômica-cultural daquele momento, ou então trazem à baila fatos, modos, formas e estilos relacionados àquelas pessoas às quais fez referência. Essas alusões tornam-se então chave para o entendimento dos poemas.

Só em *Hafuá do Malungo* (recolha de poemas cujo título resume o conteúdo: "hafuá" = feira de divertimentos (coloquialismo) e "malungo" = africanismo que significa

Por toda produção lírica de Manuel Bandeira nota-se a presença recorrente de nomes de pessoas conhecidas do poeta, geralmente amigos ou parentes que pertencem ao seu círculo de convivência pessoal. Dos quinhentos poemas constantes da *Poesia completa e prosa* da Aguillar, reimpressão da quarta edição, publicada em 1990, localizamos cerca de cento e sessenta poemas em que um nome de pessoa faz parte do título, como, por exemplo, "A Antônio Nobre" (*Cinza das Horas*), "Teresa" (*Libertinagem*), "D. Janaina" (*Estrela da Manhã*), "Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga" (*Lira dos Cinquent'anos*), "A Alphonsus de Guimaraens Filho" (*Lira dos Cinquent'anos*), "Poema só para Jaime Ovalle" (*Belo Belo*), "Saudação a Murilo Mendes" (*Opus 10*), "Letra para Heitor dos Prazeres" (*Estrela da Tarde*), "Rachel de Queirós" (*Estrela da Tarde*), "Carlos Drummond de Andrade" (*Estrela da Tarde*), "Prudente de Moraes Neto" (*Mafuá do Malungo*), e outros.

Essas referências freqüentes chamam atenção para a ligação entre a pessoa do escritor e circunstâncias e fatos da época em que viveu, à situação sócio-econômica-cultural daquele momento, ou então trazem à baila fatos, modos, formas e estilos relacionados àquelas pessoas às quais fez referência. Essas alusões tornam-se então chave para o entendimento dos poemas.

Só em *Mafuá do Malungo* (recolha de poemas cujo título resume o conteúdo: "mafuá" = feira de divertimentos (coloquialismo) e "malungo" = africanismo que significa



"companheiro, camarada") encontramos cento e vinte e três poemas cujo título inclui nomes de pessoas conhecidas.

Como são muitos os poemas que sugerem ligações com pessoas e fatos reais, optamos por realizar um afunilamento do material através de uma amostragem para que possamos realizar um trabalho de análise de acordo com as proporções exigidas para uma dissertação. Tomaremos então como objeto de estudo a série "À maneira de Alberto de Oliveira", "À maneira de Olegário Mariano", "À maneira de Augusto Frederico Schmidt" e "À maneira de e. e. cummings"³⁶.

Faremos um simples levantamento de dados dos três primeiros poemas, para nos determos mais longamente no último, "À maneira de e. e. cummings", do qual pudemos lançar mão de maior material de estudo e análise.

Nesses quatro poemas, percebe-se a intenção de estilização já expressa no título. Em geral, a função do título é sintetizar o ponto principal do texto nomeado. Neste conjunto, o título revela, de antemão, o ponto principal da gênese que lhes deu vida. São **à maneira de**, isso é o que mais importa. Em cada um deles, Bandeira constrói seu discurso poético como um "eco", jogando com os estilos dos poetas referidos no título.

(36) Optamos por apresentar sempre o nome de cummings grafado com as iniciais em letras minúsculas uma vez que é desta forma que esse poeta assina seus poemas. Também o tradutor Augusto de Campos optou por manter as minúsculas iniciais do nome desse poeta nas traduções que dele faz e nos comentários que sobre ele tece no livro CUMMINGS, e.e. 40 poem(a)s.

Antes de apontar relações intertextuais no poema "À maneira de Alberto de Oliveira" e nos outros que intencionamos estudar, será necessário fazermos um breve comentário sobre a biografia de cada um dos autores tomados como base para os poemas, e levantarmos os laços de conhecimento e até mesmo de amizade entre eles e Manuel Bandeira.

Antonio Mariano Alberto de Oliveira (1859-1937) possuiu sólido prestígio nos meios literários de sua época, foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras (1897). Em 1924 foi eleito "Príncipe dos Poetas Brasileiros", em sucessão a Olavo Bilac - primeiro dos Príncipes. Foi o primeiro dos "Mestres Parnasianos".

O movimento literário de que participou Alberto de Oliveira optou por diferenciar o momento emotivo através de um registro mais atento de sensações e impressões, saindo da temática dos vagos sentimentos para uma visão mais real do objeto poético (objetividade). Porém, sua manifestação típica acabou por deter-se demais na descrição de detalhes, de objetos como vasos, leques chineses, flautas, taças de coral, ídolos de gesso, tendo como último fim a sensação provocada por esse detalhe na memória.

Alfredo Bosi³⁷ afirma que a concepção parnasiana da "arte pela arte", aspirando a desfazer-se de qualquer

(37) *História concisa da literatura brasileira*. p. 248.



compromisso com os níveis da existência que não os do puro fazer mimético, acaba especializando-se em uma "arte sobre a arte" que se concentra na reprodução de objetos decorativos".

Ainda segundo Bosi, Alberto de Oliveira, baseado na leitura do "Tratado de Versificação" de Castilho e dos franceses mais rígidos como Herédia e Banville e estimulado pelos conselhos acadêmicos de Machado de Assis, manteve-se fiel a certas leis métricas, garantindo sua constância parnasiana.

Esse poeta não foi duro somente na métrica, também a sintaxe usada por ele se contraía em inversões neoclássicas ou em sínquises barrocas. Mas, apesar de seus limites, Alberto de Oliveira foi o representante da mudança ocorrida na poesia brasileira após os românticos, além de ter sido um dos mestres de Manuel Bandeira, como confessa o próprio Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*, quando comenta sobre um soneto de Camões: "outra coisa que aprendi nele e em outros, e ainda na obra de Alberto de Oliveira, Bilac, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, poetas que (...) foram os que mais atentamente estudei nesses anos de formação (...)"³⁸.

Ainda no *Itinerário de Pasárgada* encontramos mais duas referências a Alberto de Oliveira. A primeira trata de certo concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras de junho de 1910 a maio de 1911, do qual Bandeira (que ainda não fazia parte dela) participou, concorrendo à melhor

(39) *Ibidem*, p. 45.

(38) *Poesia completa e prosa*. p. 45.



poesia. Alberto de Oliveira, juntamente com Salvador de Mendonça, Augusto de Lima, Rodrigo Otávio, Filinto de Almeida e Afonso Celso, compôs a comissão julgadora que divulgou o seguinte parecer final: "nenhuma das poesias apresentadas preenche as condições exigidas, por vícios de forma ou defeitos de idéia"³⁹. A segunda referência focaliza o período em que o poeta de "Consoada" já era membro da Academia:

Nestes onze anos que venho frequentando a Academia, com assiduidade, nunca senti constrangimento na minha maneira de entender e praticar a poesia. A Academia atual difere grandemente da de 1901, mas sem dúvida vale mais do que a de 24, com que teve de romper Graça Aranha. Na de 24 só sobreviviam da gloriosa geração fundadora duas grandes figuras: João Ribeiro e Alberto de Oliveira.⁴⁰

Com base nas referências a Alberto de Oliveira feitas por Bandeira, podemos inferir que havia por parte do último uma atitude de respeito e admiração em relação ao primeiro. Diferentemente de outros poetas modernos que combatiam ferrenhamente os anteriores, Bandeira demonstra dar grande valor às atividades desse parnasiano ferrenho. E, como que "em louvor a Alberto de Oliveira", cria um poema "À maneira de Alberto de Oliveira" inspirado nele:

Esse que em moço ao Velho Continente
Entrou de rosto erguido e descoberto,
E ascendeu em balão e mão tenente,
Foi quem primeiro o sol viu mais de perto;

(39) Idem, p. 46.

(40) Idem, p. 89.

Águia da Torre Eiffel, da Itu contente
 Rebento mais ilustre e mais diserto,
 E o florão que nos falta (e não no tente
 Glória maior), Santos Dumont Alberto!

Ah que antes de morrer, como soldado
 Que mal-ferido da refrega a poeira
 Beija do chão natal, me fora dado

Vê-lo (tal Febo splende e é luz e é dia)
 Na que chamais de Letras Brasileiras,
 Ou melhor nome tenha, Academia.

Ah que antes de morrer, como soldado
 Que mal-ferido da refrega a poeira
 Beija o chão natal, me fora dado,

Logo de início notamos que há uma relação intertextual com base na semelhança no estilo e nos efeitos técnicos. Trata-se de uma composição rígida no aspecto métrico: um soneto, forma poemática tradicional, composto por decassílabos, predominando a realização de sílabas tônicas na 4-6-10 sílabas, com variações na acentuação da 1a., 2a., 3a. e 8a. sílabas. Seguir um esquema métrico rígido revela o estilo ao gosto dos parnasianos, por conseguinte, também ao gosto de Alberto de Oliveira.

Como vimos, esse autor procura realizar em seus poemas inversões de palavras ou orações. Neles coloca muitos hipérbatos, anástrofes e sinquises:

(...)
 Levam-n'ô, ó Zeus, a um poeta, a um mestre, e dos
 [mais sábios,
 Desses a quem o mel lhes vão filtrar nos lábios,
 Como outrora a Platão, zumbindo, abelhas de ouro.
 Ele, ó Divo, resguarda o mágico tesouro.
 Da língua que falar no claro Olimpo ouviste.
 De teu culto na terra é devotado antiste;
 Corôa heróica e digna em sua fronte posta
 Minhas folhas serão. (...)⁴¹

(41) OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. vol. 3, p. 134.



Há também no poema de Bandeira a utilização de figuras de inversão:

Santos Dumont Alberto!,
ou

Ah que antes de morrer, como soldado
Que mal-ferido da refrega a poeira
Beija o chão natal, me fora dado,

ou ainda

Na que chamaís de Letras Brasileiras,
Ou melhor nome tenha, Academia.

Há também relações temáticas entre "À maneira de Alberto de Oliveira" e temas utilizados por Alberto de Oliveira, como a citação do brasileiro internacionalmente conhecido - Alberto Santos Dumont -, ou então o aparecimento da figura do Deus Sol - Febo - introduzindo a mitologia grega. Ambos exemplos são motivos presentes na produção do "Segundo Príncipe dos Poetas Brasileiros".

Enfim, no poema em estudo, a intertextualidade ocorre baseada na semelhança do estilo e efeitos técnicos e na semelhança de temas. Bandeira constrói seu "À maneira de Alberto de Oliveira" num misto de paráfrase e estilização, como que em louvor ao poeta antecessor.

(42) Itinerário de Pasárgada, Poesia completa e prosa, p. 89.

(43) Idem.

Fato semelhante é o que ocorre em "À maneira de Olegário Mariano". Este poeta foi acadêmico antes de Bandeira, tendo o apoiado na ocasião da eleição para seu ingresso na Academia Brasileira de Letras⁴². Exerceu forte influência nas decisões de Manuel Bandeira na Academia, como confessa o próprio Manuel:

É verdade também que, quase todo ano, tenho um bate-boca danado com Olegário Mariano por causa do prêmio de poesia, de cuja comissão julgadora ambos fazemos parte. Doem-me na consciência alguns votos a que fui arrastado por ele? Sim, mas tirei a minha forra fazendo-o premiar comigo dois *mauvais sujets* da geração de 45: o jovem Ledo Ivo e o velhinho Domingos Carvalho da Silva.⁴³

Mariano, apesar de ter vivido durante o "Movimento Modernista", construiu uma obra poética carregada de características parnasianas herdadas dos tempos de sua formação. Além de contemporâneo, é conterrâneo de Bandeira. Nasceu no Recife, em 24 de março de 1889. Foi sucessor de Alberto de Oliveira no título "Príncipe dos Poetas Brasileiros".

Na obra poética do terceiro dos "Príncipes", é muito comum a forma poemática do soneto (em 1912 publicou um livro que só continha poemas escritos nessa forma, e o título foi então *Sonetos*). Foram motivos constantes de seus poemas: - as estações do ano (principalmente primavera e outono);

(42) *Itinerário de Pasárgada, Poesia completa e prosa*, p. 89.

(43) Idem.



- folhas secas ligadas à imagem do outono com a proximidade do final da vida, funcionando como indício, metonimicamente, como uma parte pelo todo;
- ambientes ofuscados, nevoentos;
- cigarras (presença marcante em toda obra, com vários poemas que fazem alusão a este inseto, abordando-o como alegoria de final de ciclo - as cigarras morrem no outono, secam por dentro e suas carcaças permanecem presas aos troncos das árvores).
- sentimentos humanos: saudade e felicidade

A título de exemplo, destacamos alguns trechos de poemas que explicitam os motivos acima:

Figurinha de outono! (...)
 Cigarra cor de mel. Extraordinária!
 Cigarra! Quem me dera
 Que eu fosse um velho cedro adusto e bronco,
 E tu, nessa alegria tumultuária,
 Viesses pousar sobre o meu tronco
 Ainda tonta do sol da primavera
 (...)
 Tu, cigarra, que vieste não sei donde,
 Morrerias de fome lentamente
 No teu leito de líquens e de flores
 No aconchego sutil da minha fronde.
 E eu, na dor de perder-te, no abandono,
 Sem ter roubado dessa mocidade,
 Do teu corpo de flor um perfume sequer,
 Morreria de tédio e de saudade...
 Figurinha de Outono!
 Cigarra que o destino fez mulher!⁴⁴

(44) MARIANO, Olegário. "Cigarra". *Toda uma vida de poesia*. p. 66-7.

ou

Não creias nunca na Felicidade,
 Não creias, que ela é como o teu amor:
 Passa e deixa um perfume de saudade,
 Purificado em lágrimas de dor.

(...)

Efêmera e imprecisa como um beijo,
 Ela está quase sempre é no desejo
 Louco que a gente tem de ser feliz!⁴⁵

ou

Saudade! Dor que purifica! Trama
 Ressonância da voz quando emudece.
 Imperceptível que o destino tece,
 Crepúsculo que cai sobre quem ama,
 (...)
 Que reproduzes as miragens loucas,
 Os momentos de amor que não morreram
 E os beijos que ainda estão em nossas bocas.⁴⁶

É com base nas características da obra, nas técnicas, motivos e temas utilizados por Olegário Mariano que apontaremos as relações intertextuais criadas por Manuel Bandeira em seu "À maneira de Olegário Mariano":

Triste flor de milonga ao abandono,
 Betsabé, Betsabé, que mal me fazes!
 Ontem, a coqueluche dos rapazes,
 E agora? pobre pássaro sem dono.

Primavera verão foram-se. O outono
 Chegou. Folhas no chão... Névoas falazes...
 E aí vem o inverno... O fim das lindas frases...
 O último sonho, e após, o último sono!

As cigarras calaram-se. Era tarde!
 E hoje que no teu sangue já não arde
 O fogo em que tanta alma se abrasou,

(45) Idem, "Felicidade", ibidem, p. 138.

(46) Idem, "Saudade", ibidem p. 45.



Cinqüent' Choras, sem compreenderes que a saudade
 É um bem maior do que a felicidade,
 Porque é a felicidade que ficou! Augusto Frederico Schmidt
 Schmidt" (*Parus do Palungo*, 1948).

Em nossa primeira leitura podemos constatar que estão presentes no soneto composto por Bandeira os mais importantes motivos utilizados por Mariano em seus poemas: primavera, outono, folhas secas, cigarras, saudade e felicidade. "Augusto Frederico Schmidt como companheiro de Academia".

É importante notar a rigidez métrica na composição do soneto "À maneira de Olegário Mariano", composto por decassílabos que obedecem principalmente o ritmo 6-10 de acentuação tônica, variando como terceira ou quarta sílaba acentuada entre 1a., 2a., 3a., 4a., 7a. e 8a..

Verifica-se, portanto, que a relação intertextual aconteceu no nível temático (recorrência de motivos presentes na temática de Olegário Mariano) e no nível formal, pois a estrutura do poema em estudo (soneto, respeito ao esquema métrico, de acordo com a corrente parnasiana) é a preferida do poeta que se tomou por base. "As coloquiais e não apresenta

modismos, nem torneios. Afirma ainda que o vocabulário que o poeta utiliza ignora o mundo material, foge do específico, do particular. Com relação a Augusto Frederico Schmidt, não existe

na obra poética de Bandeira somente o poema "À maneira de Augusto Frederico Schmidt" traçando referência direta a este poeta. Encontramos mais quatro poemas onde Bandeira baseia-se em Schmidt: "Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt" (*Lira dos Cinqüent'Anos*, 1940), "Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt" (*Lira dos*



Cinquent'Anos), "Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt" (*Lira dos Cinquent'Anos*) e "Augusto Frederico Schmidt" (*Mafuá do Malungo*, 1948).

Este poeta foi contemporâneo de Bandeira. Diferentemente dos dois primeiros poetas a que aludimos, não pertenceu à Academia Brasileira de Letras. Bandeira confessa, em seu *Itinerário de Pasárgada*, que era desejo seu ter Augusto Frederico Schmidt como companheiro de Academia⁴⁷.

Ao que parece, a produção de Schmidt não alcançou grande divulgação. Seu nome não consta da maioria dos livros sobre autores e obras da literatura brasileira da época em que viveu, e estudos sobre sua obra são de difícil localização.

Segundo Bernardo Gensen⁴⁸, Schmidt é "um poeta de essências" que cultivava a pureza e a grave simplicidade em lugar dos cacoetes de linguagem e o recurso do pitoresco utilizados pelos poetas de sua época, aqueles "do pau-brasil". Ele afirma que a poesia de Schmidt é composta por versos desprovidos de expressões coloquiais e não apresenta modismos, nem torneios. Afirma ainda que o vocabulário que o poeta utiliza ignora o mundo material, foge do específico, do particular, do mais real; "ele emprega substantivos impressionistas que possuem ressonâncias subjetivas e ambivalentes, dependendo do momento e das circunstâncias da leitura": mar, céu, noite, outono, luar, ventos, astros, etc.

(47) *Poesia completa e prosa*, p. 89.

(48) SCHMIDT, Augusto Frederico. *Antologia Poética*. p. 96.



Foi esse espírito poético descrito por Bernardo Gensen a respeito de Schmidt que Bandeira parece ter buscado captar em seu "À maneira de Augusto Frederico Schmidt":

I

Daqui a trezentos anos
Não existirei mais.

Outros amarão e serão amados,
Outros terão livrarias católicas,
Outros escreverão no suplemento de domingo dos jornais:
Eu não existirei mais.

Seja, não importa, Senhor!
Sou um pobre gordo.
Mas sei que eles também não serão felizes.

Eu sim, o serei então.
Quando debaixo da terra, magro, magro, só ossos,
Não existir mais.

II

Há muito o meu coração está seco,
Há muito a tristeza do abandono,
A desolação das coisas práticas
Entrou em mim, me diminuindo.

Porém de repente será talvez a contemplação
De um céu noturno como mais belo não vi,
Com estrelas de um brilho incrível,
De uma pureza incalculável, incrível.

A poesia voltará de novo ao meu coração
Como a chuva caindo na terra queimada,
Como o sol clareando a tristeza das cidades,
Das ruas, dos quintais, dos tristes e dos doentes.

A poesia voltará de novo, única solução para mim,
Única solução para o peso dos meus desenganos,
Depois de todas as soluções terem falhado:
O amor, os seguros, a água, a borracha.

A poesia voltará de novo, consoladora e boa,
Com uma frescura de mãos santas de virgem,
Com uma bondade de heroísmos terríveis,
Com uma violência de convicções inabaláveis.

Verei fugir todas as minhas amargas queixas de repente.
Tudo me parecerá de novo exato, sólido, reto.
A poesia restabelecerá em mim o equilíbrio perdido.
A poesia cairá em mim como um raio.



Podemos notar que há neste poema uma estilização a nível formal e temático. Assim é a composição de Augusto Frederico Schmidt. Como contemporâneo do modernismo, a maior parte de seus versos não obedece a regras rígidas de metrifcação, a maioria de seus poemas é escrita em versos livres. E são os versos livres, dispostos pelas estrofes que registram a intertextualidade estrutural.

Aparentemente temos uma total afirmação dos temas e motivos utilizados por Schmidt como a presença da morte, da solidão, da separação, a conversa com Deus ("Seja, não importa, Senhor!"); tudo sob o prisma de um estado de alma sombrio, íntimo, traduzindo uma "certa disposição para enxergar a vida", ao sabor de um romantismo tardio. Porém não acontece a "des-individualização":

Eu não existirei mais
(...)
Sou um pobre gordo (...),

nem a subjetividade da poética de Schmidt se faz presente. Ao contrário, fortifica-se a presença de cor local:

Outros amarão e serão amados,
Outros terão livrarias católicas,
Outros escreverão no suplemento de domingo dos jornais
(...).

Nesta parte I do poema temos, além da estilização, a paródia. Bandeira retoma um tema do poeta anunciado no título, mas, ao misturar os ingredientes, acrescenta uma

grande medida de ironia, de desdém pelo mundo exterior, o que não é comum naquele que toma por base:

Outros amarão e serão amados,
 (...) terão livrarias católicas,
 (...) escreverão no suplemento de domingo dos jornais
 Mas sei que eles também não serão felizes.
 Eu sim, o serei então.
 Quando debaixo da terra, magro, magro, só ossos, (...) de

Neste trecho podemos notar o forte tom irônico que discretamente vai infiltrando ares de paródia. Consta que Schmidt era avantajado fisicamente, do tipo obeso, em oposição à magreza de Bandeira, por isso o ápice da sátira sugerida aparece na junção da terceira com a quarta estrofe: "não sou feliz, sou um pobre gordo" - "serei feliz, debaixo da terra, magro, magro, só ossos".

Podemos ver, pelos poemas em homenagem a Schmidt citados no início desta seção, que Bandeira já "traduzia o espírito", já "estudava" os temas e motivos de seu amigo poeta antes de escrever este "À maneira de Augusto Frederico Schmidt". Aqui, o poeta de "Consoada" veste-se de Schmidt e retoma sua temática, discretamente brinca, faz ironia, e depois assume seriamente sua figura e estiliza o amigo.

Já com relação ao último poema do conjunto, "À maneira de e. e. cummings", nos foi possível localizar outros textos que com ele dialogam intertextualmente. Desta forma, será possível a discussão um pouco mais alongada das relações intertextuais nele presentes.



pode ou não ser composto, tornando sua criação uma "poesia espacial". Para começar, situaremos o poeta a que se faz referência direta no título deste poema. O norte-americano e. e. cummings (1894-1962) pertence ao rol dos inventores da poesia moderna mundial. Em sua obra, transformou a linguagem poética do nosso tempo, sempre em sintonia com o progresso de uma civilização cujos avanços científicos crescentes foram abolindo vertiginosamente as fronteiras entre realidade e ficção.

Como afirma Augusto de Campos⁵⁰, na produção poética de cummings, a grafia se faz função. Frente ao verso, considerado pela ótica formal-tradicional como unidade poemática, cummings tem uma atitude inconformista a fim de provocar uma revolução estrutural da poesia. Não se trata de um simples jogo com letras, um "letrismo": em sua poesia as palavras não são dissociadas da parte semântica e nem cada letra vale individualmente, mas sim pelo conjunto. Essa desarticulação-articulação intenciona criar efeitos de sinestesia de movimento. Sob a aparência do anarquismo poético, cummings cria uma "tortografia" que tenta fazer funcionar de forma mais dinâmica o instrumento verbal, do modo de construção do autor citado no título. Podemos composto de uma "mortografia", reduzindo a distância entre relacionar, entre outras características, a disposição experiência e expressão.

Enfim, cummings constrói sua poesia como uma estrutura orgânica, compondo uma "gesticulação tipográfica" (expressão do vocabulário), uma desfiguração do discurso que

(50) CUMMINGS, e. e. 40 poem(s). p. 17.



pode ou não ser composto, tornando sua criação uma "poesia espacial", que inclusive recusa qualquer tipo de regra de metrificação.

Até que ponto Manuel Bandeira soube captar a gênese criativa de cummings em seu poema "À maneira de e. e. cummings"? Quais os laços intertextuais que aí podemos encontrar?

"À maneira de e. e. cummings"

Thank you for the exquisite jam

Th

an

k you

) or also(

for the

71

Cumm

ings"

po? e! ms!!

An

d now

-get into this brazilian hammock and

let me sing for you:

"Lullaby

"Sleep on and on..."

Xaire, Elizabeth

Your books are here; their pages cut.

Of course I want to thank you, but

how can I possibly forget

Numa primeira leitura, fica evidente a estilização

do modo de construção do autor citado no título. Podemos

relacionar, entre outras características, a disposição

estrutural baseada em quebra estranha de palavras e o

aparecimento de sinais de pontuação em lugares diferentes do

normal, como procedimentos idênticos à forma de construção de

cummings. O verso "Th" não constitui uma sílaba sequer.

Existe também a quebra de sílabas em versos diferentes:

"Th/an/k you", "Cummm/ings", "An/d now". O último verso do poema traz o nome "Elizabeth", que nesta primeira leitura transforma-se numa incógnita para nós. Até aqui, não fica explícita nenhuma ligação a nível temático com outro texto em específico.

Contudo, ao tomarmos conhecimento de uma descoberta de fundos de gaveta realizada por Flora Sussekind⁵¹, passamos a enxergar no poema outras formas de intertexto, além da exposta acima.

Ao pesquisar a autora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979), Flora Sussekind localizou, no Arquivo do Museu de Literatura da Fundação Casa de Ruy Barbosa, uma carta-poema (com notas de rodapé) enviada por Bishop a Bandeira juntamente com um livro de e. e. cummings e um presente gastronômico - um pote de geléia de damascos. Eis a carta-poema:

"To Manuel Bandeira, with a present"

Your books are here; their pages cut.
Of course I want to thank you, but
how can I possibly forget
that we have scarcely spoken yet?

Two mighty pots at a loss,
unable to exchange a word,
- to quote McCarthy, "It's the most
unheard - of thing I've ever heard!" (1)

Translators of each other's tongue!
(I think that I may make this claim.)
The greater, relatively young,
sculptured in bronze (2) and known to Fame!

(51) SUSSEKIND, Flora. A geléia & o engenho: em torno de uma carta-poema de Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira. *Revista USP*, n. 07, p. 97-114.

Smiled on by Fame and Miss Brazil. (3)
 Is this the man to keep so still?
 The gallant man who rendered in
 more graceful language Elinor Glyn? (4)

Gave lovely Latin things to utter
 to Tarzan (5), who could barely mutter,
 and polished Edgar Burrough's brute?
 Should such a man as this be mute?

And I, I am no *raconteur*,
 my repartee is often weak,
 but English-speaking friends, I fear,
 would tell you I can speak,
 and speak, and speak, sometimes for days,
 not giving any indication
 of stopping or of feeling the need
 of substitutes for conversation.

O conversations gone to pot!
 - But please believe I've never thought
 "Your book is fine; I like it lots,"
 is best expressed by apricots;

"You put all rivals in the shade,"
 is well-implied in marmalade...
 - I haven't; but accept and spread
 these compliments upon your bread,

and, Manuel, may this silent jelly
 speak sweetly to your poet's belly, (6)
 and once more let me say I am
 devoted with a jar of jam.

Elizabeth

- (1) Recent remark of Senator McCarthy to press.
- (2) *O Globo*, January 5th, 1955.
- (3) *Manchete*, August, 1954.
- (4) *Itinerário de Pasárgada*, p. 100, n.
- (5) *Idem*.
- (6) If I may be allowed the expression.

E a tradução literal realizada por Léa Viveiros de
 Castro a pedido de Flora Sussekind é a seguinte:



"Para Manuel Bandeira, com um presente"

Seus livros estão aqui; as páginas abertas
Evidentemente gostaria de agradecer-lhe, mas
Como posso esquecer
que mal nos falamos ainda?

Dois consagrados poetas, perdidos,
sem saber o que dizer um ao outro
- citando McCarthy, "é a coisa mais
inaudita que já ouvi!"(1)

Tradutores um da língua do outro!
(Acho que posso me intitular assim.)
O maior deles, ainda jovem.
Esculpido em bronze (2) e reconhecido pela Fama!

Será que este homem, beijado pela Fama (3) e
pela Miss Brasil, tem o direito de ficar calado?
O homem galante que emprestou
uma linguagem mais refinada a Elinor Glyn? (4)

Que fez com que Tarzan(5), que mal conseguia
falar, pronunciasse belos vocábulos latinos, polindo
o rude personagem de Edgar Burrough?
Um homem desses tem o direito de ficar mudo?

Quanto a mim, não sou nenhuma *raconteur*,
minha réplica é sempre fraca,
mas temo que os amigos de língua inglesa
digam que sei falar,
e que falo sem parar dias a fio,
sem dar mostras
de cansaço nem de precisar
de substitutos para a conversa.

Quanta conversa em conserva!
Mas por favor, acredite, nunca achei que
"Seu livro é ótimo, gosto muito dele"
pudesse ser melhor expresso por damascos;

Que "Você deixa todos os seus rivais no chinelo"
esteja implícito numa geléia...

- Isto não é verdade; mas aceite e espalhe
esses cumprimentos no seu pão,

e, Manuel, que esta geléia silenciosa
fale com doçura ao seu estômago de poeta; (6)
e mais uma vez deixa-me dizer da minha
amizade com um pote de geléia.

Elizabeth

- (1) Recente declaração do Senador McCarty para a imprensa.
- (2) *O Globo*, 5 de janeiro de 1955.
- (3) *Manchete*, Agosto de 1954.
- (4) *Itinerário de Pasárgada*, p. 100.
- (5) Idem.
- (6) Se é que posso me permitir a expressão.



Na nota n. 1, "Manchete, agosto de 1954", Bishop refere-se a Bandeira recebeu dois presentes, um livro e um pote de geléia, acompanhados de uma galante carta que trazia uma mensagem em forma de poesia. Na mensagem enviada pela emitente, em meio aos "galanteios poéticos", podemos encontrar grandes elogios ao poeta brasileiro e referências diretas ao cotidiano brasileiro na década de 50 e especificamente à vida de Manuel Bandeira.

Isto fica bem claro a partir da comprovação das notas da carta-poema, principalmente da segunda à quinta.

Na nota n. 2, "O Globo, 5 de janeiro de 1955", há a referência a uma escultura do poeta feita em 1955. Trata-se de um dos vários bustos de bronze de Manuel Bandeira feito por Celso Antônio para o qual posou aproximadamente durante cinco meses, em 1955. Em sua crônica "Depoimento do modelo" (16 de novembro de 1955), o poeta conta as dificuldades e as alegrias do ofício de modelo. Dez anos depois de pronta, ela foi colocada em uma praça do Recife, terra natal de Bandeira. Nesse mesmo jornal, existe também um artigo intitulado "Bandeira e Drummond", em comemoração ao lançamento das obras completas dos dois escritores pela Editora José Olympio. Esse artigo foi escrito por Thiago de Melo, e nele pode-se encontrar a seguinte frase: "... não são apenas dos maiores do nosso tempo". Bishop pode ter-se inspirado nessa frase para, com humor, logo nas primeiras estrofes da carta-poema, atribuir os adjetivos "mighty" e "greater" ao seu destinatário.



Na nota n. 3, "*Manchete*, agosto de 1954", Bishop refere-se ao concurso para a escolha da Miss Brasil 1954. Esse concurso de beleza foi citado em reportagem publicada pela revista *Manchete*, em 30 de julho de 1954 (e não em agosto, como ela cita), e teve uma participação muito curiosa do poeta Bandeira. No evento realizado na boate do Hotel Quitandinha em Petrópolis, ele foi o presidente do júri composto por Amado Fontes, Pompeu de Souza, Santa Rosa, Helena Silveira, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, que "sabatinaram as candidatas com perguntas repetidas sobre literatura, geografia e arte". Essa sabatina tinha o objetivo de divertir, pois não contava pontos no concurso. O curioso que aparece na *Manchete* é uma foto de Bandeira cumprimentando, com um beijo, a escolhida Marta Rocha.

Já as notas de n. 4 e 5, "*Itinerário de Pasárgada*, p. 100", referem-se ao *Itinerário de Pasárgada*, livro publicado em 1955. Nele, Elizabeth Bishop faz referência a uma nota em que o autor lista quinze volumes traduzidos por ele para a Editora Civilização Brasileira. Ela focaliza então dois deles: *Tesouro de Tarzan*, de Edgar Rice Burrough, e *Tudo se paga*, de Elinor Glyn.

A partir dessas notas explicativas colocadas ao pé do texto por Bishop, pode-se apontar com precisão o ano de 1955 como o da escritura da carta. Essa data se confirma no confronto entre a carta-poema e o poema "À maneira de e. e. cummings", publicado pela primeira vez naquele ano (1955), na edição aumentada de *Mafuá do Malungo*.



"À Maneira de e. e. cummings"⁵²

(Texto original)

Thank you for the exquisite jam
 Th
 an
 k you
) or also(
 for the
 71
 Cumm
 ings"
 po? e! ms!!
 An
 d now -
 get into this brazilian hammock and
 let me sing for you:
 "Lullaby
 "Sleep on and on..."

Xaire, Elizabeth.

A partir do momento em que tomamos conhecimento da carta-poema de Bishop e esclarecemos melhor seu contexto, podemos reconhecer agora em "À Maneira de e. e. cummings" a resposta carinhosa ao envio da geléia e do livro *Xaípe*, de cummings, publicado em 1950.

(52) Tradução literal nossa:

Obrigado pela exótica geléia
 Agra
 de
 ço-lhe
) ou também(
 pelos 71
 po? e! mas!!
 de Cumm
 ings
 E ago
 ra -
 venha para a rede brasileira e
 deixe-me cantar para você

"Nana, nana
 "Dorme ..."

Xaire, Elizabeth.



Além disso, podemos traçar um paralelo com outro texto: acontece uma "apropriação" nos versos: "Lullaby / Sleep on and on ...", pertencentes ao poema "Songs for a colored singer", de Elizabeth Bishop, já visto no capítulo anterior deste trabalho⁵³.

Visualmente podemos notar que a resposta poética a Bishop é totalmente construída como uma estilização dos efeitos técnicos de e. e. cummings, através da criação de versos construídos por palavras quebradas:

Th
an
k you,

ou

Cumm
ings",

ou ainda

An
d now;

no excesso de pontuação:

po? e! ms!!;

e até mesmo no uso inovador de certos sinais de pontuação:

) or also(:

(53) No capítulo anterior, apresentamos a tradução de um trecho desse poema realizada por Manuel Bandeira, à qual ele deu o título de "Acalanto". É exatamente a esse trecho do original que pertencem os versos apropriados em "À maneira de e. e. cummings".

O referente poético (71 poemas de cummings pertencentes ao livro *Xaípe*) é sugestivamente iconizado no plano gráfico, no momento em que agradece o recebimento do livro, fazendo menção direta a cummings.

No nível temático, existe um diálogo construído entre a carta-poema e o poema em estudo. Uma carta enviando um pote de geléia de damascos e o livro *Xaípe* de cummings, muitos comentários sobre a vida brasileira, a vida de Bandeira, as relações de dois escritores que "mal se falaram ainda", os muitos elogios ao poeta e à sua obra, etc. E Bandeira retoma o tema, progredindo do agradecimento pela geléia: "Thank you for the exquisite jam", para o agradecimento pelo livro:

Th
an
k you
) or also(
for the
71
Cumm
ings"
po? e! ms!!

cria um clima de amizade e cordialidade - vai niná-la na rede brasileira com uma canção feita por ela:

An
d now -
get into this brazilian hammock and
let me sing for you:
"Lullaby
"Sleep on and on..."



e finaliza demonstrando carinho e amizade: "Xaire, Elizabeth" - usou o primeiro nome da escritora e ao mesmo tempo, apresentou um trocadilho com a palavra "Xaire" que pode possuir dois sentidos:

1) som semelhante ao vocábulo francês:

"chère" - querida, e

2) Por uma letra não é o nome do livro de cummings:

Xaípe x *Xaire*.

Com a introdução de novos fatos, com a revelação de várias ligações intertextuais, "À maneira de e. e. cummings" ampliou ainda mais seu universo de significações. Além das apontadas, podem existir ainda muitas outras relações intertextuais, tudo depende do universo cultural do leitor.

Enfim, em meio a tantos poemas cujo título menciona um nome conhecido, "À maneira de e. e. cummings" é um ótimo exemplo do efeito de que o diálogo entre textos pode proporcionar, e até que ponto pode interferir o conhecimento ou o "descortinamento" das facetas intertextuais para a compreensão destes mesmos poemas cujos títulos já nos fornecem a chave mestra para a abertura desses novos horizontes. Se não soubéssemos quem era e. e. cummings e se não tomássemos conhecimento da descoberta de Flora Sussekind, esse poema nos pareceria uma brincadeira, ficaria sem nexo: um poeta brasileiro escrevendo em inglês um poema todo quebrado, interrompido e remendado, tão diferente do seu estilo! Porém, o conhecimento desse contexto faz com que a

evocação do nome de cummings, no título, e o de Elizabeth, no último verso, vincule ao poema todo um novo horizonte de significações, e nos mostre a importância da leitura intertextual para a compreensão do mesmo.

Além disso, podemos inferir que nos outros tantos poemas cujos títulos evocam pessoas, podem existir infinitas relações intertextuais. Assim, neste caminho que estamos trilhando, vamos tomando consciência da importância da intertextualidade na criação poética de Bandeira e como este poeta pode transformar em farto material poético outros textos, quer sejam criações de amigos, conhecidos, poetas admirados, ou então textos que leu, cartas que recebeu, poemas que traduziu, e até mesmo poemas seus. Este trabalho intertextual Bandeira vai realizando bem, inclusive, à sua própria maneira.



"Balada das três mulheres do Sabonete Araxá"⁵⁴

As três mulheres do sabonete Araxá se invocam, me boulever-
[tam, me hipnotizam

Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem

Para brutais vos adorem,

O brancaranas azedas,

Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata

Ou celestes africanas:

Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabone-

[te Araxá

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabo-

III. UM CARTAZ DE SABONETE E UMA BALADA ete Araxá

São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?

São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta,

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra be-
[ber e nunca mais telefonava.

Nas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais a minha
[vida outrora teria sido um festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? que-

[res uma filha no Pacífico? um bangalô em Copacabana?

Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero

[as três mulheres do sabonete Araxá:

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

(54) Poesia completa e prosa, p. 228.

"Balada das três mulheres do Sabonete Araxá"⁵⁴

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me boulever-

[sam, me hipnotizam

Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem

Para brutais vos adorarem,

Ó brancaranas azedas,

Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata

Ou celestes africanas:

Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabone-

[te Araxá

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabo-

[nete Araxá

São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?

São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra be-

[ber e nunca mais telefonava.

Mas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais a minha

[vida outrora teria sido um festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? que-

[res uma ilha no Pacífico? um bangalô em Copacabana?

Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero

[as três mulheres do sabonete Araxá:

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

(54) *Poesia completa e prosa*. p. 228.

(55) BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*, p. 92.



O poema "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá" foi escrito em 1931 e publicado em *Estrela da manhã*, em 1936. É um caso muito conhecido de intertextualidade na obra de Manuel Bandeira.

O próprio poeta, no *Itinerário de Pasárgada*⁵⁵, tece algumas considerações sobre a criação intertextual desse poema, desvendando o contexto de produção do mesmo:

Mencionei a "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá": eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste, o que não admira, pois já a de 30, com Schmidt, Vinicius (O Vinicius do *Caminho para a Distância*) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto do decoro verbal. A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seleta, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão. Assim, a expressão "ficar safado da vida", em que o adjetivo "safado" só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, na sua condição de lugar-comum, a mesma virtude poética inicial. O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio "Rondó de Efeito" (*Mafuá do Malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência - Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotina) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare, etc.

Em suas considerações, o poeta define a figura da "apropriação" como tipo de intertextualidade - brincando, fez

(55) BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*, p. 82.



como Eliot: retomou material de outros poemas, que não eram de sua autoria, e os organizou, transformando-os de forma a possuírem o seu jeito, parecendo originais, como se ele tivesse criado aqueles versos inteiros, completamente. Está próxima a definição de "apropriação" - "a partir do deslocamento, o texto não é representado, mas sim re-apresentado de forma desautomatizadora; o autor não escreve, ele **trans**-creve, colocando os significados de cabeça para baixo"⁵⁶. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, a técnica da apropriação chegou à literatura através das artes plásticas, principalmente pelas experiências do "Dadaísmo", a partir do ano de 1916. Esta modalidade de intertextualidade identifica-se com a **colagem** ou **bricolagem**, ou seja, a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico.

Já que na apropriação o autor recolhe materiais diversos e os agrupa, fazendo bricolagem do texto alheio, poderíamos pensar que este ato fosse um "plágio". Nesse poema, Bandeira utiliza versos e trechos de obras de escritores de grande vulto, e, portanto, tão conhecidas a ponto de os próprios trechos trazerem implícitos os nomes de seus autores, não configurando plágio.

Todavia, o fato de "fazer de brincadeira" e colocar ironicamente muito de si nessa "montagem", como o próprio poeta declara, acrescenta a essa re-criação os tons de uma

(56) SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.*, p. 44-5.



paródia porque subverte os sentidos, valoriza os opostos, ridiculariza tendências e estilos.

O título do poema indica uma forma poemática fixa do gênero lírico - a balada. Essa forma pode ser do gênero lírico ou narrativo. No lírico, nomeia um poema cuja estrutura estrófica é composta por três oitavas e uma quadra (às vezes, uma quintilha no lugar da quadra), a última estrofe menor recebe o nome de "oferenda" ou "ofertório"; sua estrutura métrica apresenta somente versos octossílabos; quanto à estrutura rímica, possui três rimas cruzadas, ou ainda, variáveis; e contém um paralelismo: a repetição de um mesmo conceito ou idéia ao final de cada estrofe.

No gênero narrativo a balada é encarada como espécie anticlássica que antigamente denominava as narrações em versos de lendas populares de pequena extensão e anônimas. Atualmente pode corresponder a poemas narrativos em verso de acontecimentos romanescos ou lendários.

No caso da "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá", Bandeira utilizou-se dessa forma poemática com grande liberdade formal. Fez uso dela não como forma fixa do gênero lírico, mas sim como forma do gênero narrativo. De suas origens, essa balada conserva somente o aspecto narrativo, que em meio a tantas combinações com materiais intertextuais, fica muito diluído.

Por usar como motivo um anúncio de sabonete - o sabonete Araxá, seu conteúdo desmitifica o lendário e o



fantástico desde o título que traz uma forte ligação com um objeto do cotidiano, um sabonete. Conta-se que o sabonete Araxá era muito conhecido naquela época. Atualmente tem aparência escura e um suave perfume. Sua embalagem traz os seguintes dizeres:

É um produto fabricado com finíssimo óleo de amêndoas, óleo de palmas, lanolina, resina Benjoim e *Lama Sulfurosa do Araxá* riquíssima em sais minerais, que por sua vez, são necessários para uma limpeza e um descanso melhor para a cútis, tornando a pele mais sedosa, macia, limpa e aveludada.

Além da referência direta a esse sabonete, há também nessa balada outras tantas referências a textos, poéticos ou não, que tecem um interessante caso intertextual. Para entendermos melhor tal caso, seguiremos as pistas fornecidas por Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*. Faremos uma espécie de desmontagem do poema, para buscarmos relações entre trechos recriados e seus textos-fonte criados por Olavo Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde e outros.

O primeiro texto-fonte evocado por Bandeira é o drama "Ricaro III", de William Shakespeare, através do aproveitamento de uma famosíssima frase desse drama: "Meu reino por um cavalo!":

CENA IV: Outra parte do campo.

Ruídos de combate. Incursões. Entram NORFOLK e Soldado lutando.
CATESBY vai-lhe ao encontro.

CATESBY - Socorro, meu Lorde de Norfolk! Socorro! Socorro! O rei realizou prodígios sobre-humanos, fazendo frente a todos os perigos! Seu cavalo caiu morto e a pé, ele combate, procurando Richmond mesmo na garganta da morte. Socorro, nobre lorde, ou, do contrário, a jornada estará perdida! (*Ruídos de luta. Entra o REI RICARDO.*)

REI.- Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!

CATESBY.- Retirai-vos, meu lorde, eu vos arranjanrei um cavalo!

REI.- Miserável! Coloquei minha vida numa cartada e quero correr o azar de morrer! Creio que há seis Richmond no campo de batalha! Cinco matei em lugar dele! Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo! (*Saem.*)⁵⁷

O Rei, em completo desespero, deseja ardentemente um cavalo para vencer a batalha, e para isso é capaz de tudo. Já não é tão desesperador o estado do eu-poemático que se apropria da famosa frase, mas troca o objeto do desejo, em lugar do cavalo, que para o Rei Ricardo III era o único meio de alcançar a tão desejada vitória sobre Richmond, o poeta deseja ardentemente possuir as modelos de um cartaz de sabonete: "O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá".

Continuando sua colagem, Bandeira empresta versos de Olavo Bilac. São da segunda estrofe do longo poema "Profissão de fé"⁵⁸:

Não quero o Zeus Capitolino,
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

(57) SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. vol. III, p. 655.

(58) PROENÇA Filho, Domicio. *Estilos de época na literatura*. p. 252.



Que outro - não eu! - a pedra corte
 Para, brutal,
 Erguer de Atene o altivo porte
 Descomunal.
 (...) tudo a lua

...na mata me acompanha
 Sinto o cheiro da mulata

Ele ligeiramente os modifica: "Que outros, não eu, a pedra cortem / Para brutais vos adorarem," e a eles acrescenta a expressão "brancaranas azedas", expressão que cheira a criação do modernismo brasileiro (em sua primeira fase), que vem seguida de um trecho de uma marcha de grande sucesso no carnaval de 1931, ano da escritura do poema, composta por Lamartine Babo e famoso sucesso do Braguinha "Lua cor de Prata"⁵⁹:

Estamos em pleno mar... Doude no espaço
 Brinca o luar - doirada borboleta -
 E as vagas vão correndo... cansam
 Com turba de infantes inquieta.

CORO

A lua vem saindo

Cor de prata

B

Cor de prata

I

Cor de prata

S

Que saudades da mulata.

I

Minha mulata

Foi-se embora da cidade

Vejam só que crueldade

Foi com outro e me deixou...

Abandonado

Pela estrada do passado

Veuy perdendo a mocidade

Na saudade que ficou...

(59) Samba-canção, Gravado em disco Parlophon, Letra e musica de L. Babo. Edição A MELODIA. E. S. Mangione, São Paulo - Rio, s/d, p. 19.

II

Eu fui p'ra roça
 Construir minha palhoça
 Lá no alto da montanha
 Perto de Nosso Senhor...
 E quando a lua
 Lá na mata me acompanha
 Sinto o cheiro da mulata
 Na montanha tudo é flor.

Depois de falar do seu desejo crescente pelas três mulheres (por elas vive, padece e morre), o poeta sugere possíveis relações ou profissões para elas: amigas, irmãs, amantes, prostitutas, declamadoras, acrobatas e até as três Marias! Evoca então "Navio Negreiro" de Castro Alves⁶⁰ para dar sequência à sua Balada:

"Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
 Brinca o luar - **doirada borboleta** -
 E as vagas após ele correm... cansam
 Como turba de infantes inquieta.

Fazendo ligação sonora com o vocábulo "lua", quando se refere à cor das mulatas, temos agora "nua", que provoca um estranhamento e liga a sequência à imagem de luar, como no poema-fonte de Castro Alves: "A mais nua é doirada borboleta".

Continuando a desfazer a colcha de retalhos fabricada por Bandeira, encontramos a apropriação de trechos

(60) *Obra completa*, p. 277.

(62) *Poesias*, p. 139-141.

e temas de um outro poeta, Luís Delfino⁶¹. Notamos que as figuras centrais do poema - as três mulheres do sabonete Araxá - passam a ter uma ligação direta de contraposição com o poema "As três irmãs"⁶², desse poeta brasileiro.

I

A mais moça das tres, a mais ardente e viva.
Aquella que mais brilha,
Quando, sorrindo, aos seus encantos nos captiva,
Eu amo como filha.

A segunda, que tem da pallida açucena
Aberta, de manhã,
A côr, o cheiro, a forma, a languidez serena
Eu amo como irmã.

A outra é a mulher, que me enleia, e fascina,
É a mulher que eu chamo
Entre todas gentil; é a mulher divina,
É a mulher que eu amo.

II

A mais moça das tres é linda borboleta;
Entra, abre as asas, sae:
Não comprehende bem, não nega, nem rejeita
O meu amor de pae.

A segunda é a flôr de essencia melindrosa,
De rara perfeição;
Não sei se ella desdenha, ou se ella entende, e goza
O meu amor de irmão.

(61) Sônia Brayner, em seu artigo "o "humour" Bandeiriano ou As Histórias de um Sabonete" afirma que Luís Delfino produziu sua obra poética no período de transição do romantismo para o parnasianismo. Foi admirado também pelos parnasianos pelo uso, com grande propriedade, das sinestesias. Em suas produções encontramos um lirismo apaixonado e, por muitas vezes, exagerado, desconcertante, próprio dos poetas da metade do século XIX. Afirma também que "Bandeira sempre o reverenciou e teve por sua obra o maior apreço." (In: *Fortuna crítica*. Manuel Bandeira, p. 342).

(62) *Poemas*. p.139-141.



A terceira é a mulher: anjo, monstro, hydra, esphinge,
Encanto, seducção;
Amo-a; não a conheço: é verdadeira, ou finge?
Não a conheço, não.

III

Se a primeira casasse, oh! que alegria a minha!
Eu lhe diria: Vae!
Veria nella um anjo, um astro, uma rainha
O meu amor de pae.

Se a segunda casasse, eu mesmo iria á igreja,
Leval-a pela mão:
Dir-lhe-ia: o céu azul virar-te aos pés deseja
O meu amor de irmão.

Se a terceira casasse, oh! minha inf'licidade!
A mais velha das tres,
No horror da escuridão, fôra uma eternidade
A minha viuvez.

IV

Se a primeira morresse, oh! como eu choraria
a minha desventura!
Com lagrimas de dôr lavára, noite e dia,
a sua sepultura.

Se a segunda morresse, oh! transe amargurado!
Eu choraria tanto
Que ella iria boiando, em seu caixão doirado,
Nas aguas do meu pranto.

Se a terceira morresse, em seu caixão deitada,
Sem que eu chorasse, iria,
Porque noutro caixão, ó minha morte amada,
Alguem te seguiria...

Em seu poema, Luís Delfino representa três relações de carácter amoroso para com mulheres: o amor de pai, o amor de irmão e o amor de homem. A composição do poema é rígida: dividido em quatro partes, cada uma contendo três estrofes de quatro versos, o primeiro e o terceiro com doze sílabas métricas, e o segundo e o quarto com seis sílabas e rimas abab.

(63) *Ouvres*, p. 211.



Com Bandeira, as três irmãs de Luís Delfino, outrora envolvidas num clima de amor-paixão que leva até a morte, são agora substituídas pelas três belas mulheres do cartaz do sabonete Araxá. Quebrando o tom sério e trágico do poema de Luís Delfino, Bandeira provoca um grande estranhamento quando, parodiando o arquiteyto, introduz trechos da linguagem coloquial junto a seu discurso poético:

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida,
[dava pra beber e nunca mais telefonava.

A construção hipotética inicia-se como a de Delfino, com o uso de verso no imperfeito do subjuntivo - "casasse" -, porém, o verbo que vem em seguida aparece no imperfeito do indicativo, o que indica um registro mais popular, um tom coloquial - "ficava" -, e, para confirmar esse tom, expressões coloquiais como "safado da vida", "dava pra beber" e "nunca mais telefonava" vêm a seguir. Esse verso é livre e longo (aproximadamente 29 sílabas), esse seu aspecto rítmico, aliado ao tom coloquial, lhe dá o tom de prosa.

No verso seguinte, usando novamente o imperfeito do subjuntivo, tendo como fonte o poema de Luís Delfino - "Mas se a terceira morresse..." -, Bandeira busca relações intertextuais com mais um poeta. Desta vez traz, através de seu texto poético, um trecho de "Une saison en enfer"⁶³, de Rimbaud:

(63) *Oeuvres*. p. 211.



Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient.

Este trecho poderia ser traduzido literalmente da seguinte forma: "Outrora, se me lembro bem, minha vida era um festim onde se abriam todos os corações, onde todos os vinhos corriam". Mas a "tradução" de Bandeira é diferente: "Oh, então, nunca mais a minha vida outrora teria sido um festim!".

Há um choque entre o movimento que as expressões da frase apontam: "nunca mais" indica uma extensão temporal indefinida futura, ao mesmo tempo em que "outrora" aponta para uma extensão temporal indefinida passada. É como se o desconcerto provocado pela morte mudasse o "imutável", o passado, que a partir daquele momento não seria mais o que já tinha sido. O desconcerto atinge até a coesão estrutural da frase. Esse verso lembra muito um outro famoso de Bandeira, aquele de "Pneumotórax" - "A vida inteira que poderia ter sido e que não foi". Os dois versos negam do passado na perspectiva de futuro, alterando a lógica sintática do pensamento.

E, na última estrofe de sua Balada, Bandeira vai buscar material no drama *Salomé*, de Oscar Wilde, conhecido no Brasil através de Eugênio de Castro.

(64) O tema da mulher fatal na literatura. p. 232-3.



Salomé, o Segundo Gentil de Faria⁶⁴, Wilde constrói sua Salomé diferentemente daquela do episódio bíblico da morte de João Batista. Nesse drama, Salomé toma a iniciativa de exigir a cabeça do profeta servida numa bandeja de prata, após dançar eroticamente para o tetrarca Herodes:

Com Wilde, Salomé perde a ingenuidade e submissão do texto bíblico e se torna voluntariosa num ambiente de luxúria e morte. Desprezada por Jokanaan (João Batista), que recusa sua extravagante lascívia, seduz o tetrarca para conseguir seu cruel intento: a cabeça do profeta, uma vez que Herodes havia empenhado a palavra: "Se dançares para mim, podes pedir-me o que quiseres e eu to darei, até mesmo a metade do meu reino". (...) Ao final da peça (...) Salomé, com a cabeça ensanguentada entre os dedos, regozija-se em êxtase de requintes necrófilos: "Ah! Beije tua boca, Jokanaan. Beije tua boca. Havia nos teus lábios um gosto amargo. Era o gosto do sangue...? Mas talvez seja o gosto do amor... dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beije tua boca, Jokanaan."

Na Balada de Bandeira não há o tom trágico do drama de Wilde: a Salomé da Balada não é mais aquela de Wilde ou então a de Eugênio de Castro que era extravagante, lasciva, necrófila; agora a Salomé é o próprio eu-poemático que insiste em obter o objeto de seu desejo - as três mulheres do sabonete Araxá - e não desiste por nenhuma proposta. O tom trágico é substituído por um tom jocoso que nasce no objeto das propostas que vão decrescendo de valor: "Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres uma Ilha no Pacífico? um bangalô em Copacabana?". Mas, como

(64) O tema da mulher fatal na literatura. p. 232-3.



Salomé, o eu-poemático não desiste. Em lugar da cabeça de João Batista, ele quer as mulheres da propaganda do sabonete. bem se encaixar no bojo das reivindicações modernas.

E, para encerrar seu poema, o poeta retoma o último verso da primeira estrofe da Balada, que, por sua vez, já tinha sido inspirado no drama "Ricardo III" de Shakespeare: "O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá". Este verso acaba funcionando como um refrão dentro da forma poemática da balada. A determinação de Salomé em conseguir o que deseja é somada à de Ricardo III e o resultado dessa soma expressa o grau do desejo do eu-poemático em conseguir "as três mulheres do sabonete Araxá": "O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá".

Como vimos, nessa sua "brincadeira" ao estilo de Eliot, Bandeira não só recuperou Olavo Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro e Oscar Wilde. Trouxe novamente à luz, misturado aos "retalhos" destes, "retalhos" de William Shakespeare, Arthur Rimbaud, trecho de uma marcha do carnaval brasileiro de 1931. E os "costurou" com seu fio de humor, através da linguagem de tom coloquial, as mais diversas combinações e a mistura de temas clássicos com temas prosaicos como, por exemplo, a peça de Shakespeare e um cartaz de Sabonete ou um trecho de uma marcha de carnaval.

Após conhecermos melhor a origem dos "retalhos" dessa "colcha" costurada por Bandeira, notamos que ele, através da retirada de trechos de obras que são verdadeiros modelos literários e textos extra-literários como a marcha de



carnaval, realizou um "estranhamento poético" ímpar em seu poema, através de uma operatividade renovadora que pode muito bem se encaixar no bojo das reivindicações modernas.

O tom de humor de sua construção, não foi, porém, em momento algum, um instrumento diminuidor dos textos-fonte. Através da criação de antífrases, Bandeira misturou estilos com a finalidade de realizar uma desmitificação lírica. Mas sua posição não foi a de combate ao lirismo tradicional. Através da brincadeira com o tradicional, Bandeira o desautomatiza, mas não o destrói. Ao contrário, o traz mais próximo do leitor, atualizando-o, modernizando-o.

IV. ANTOLOGIA INTERTEXTUAL



Antologia - 5

A vida

Com cada coisa em seu lugar.

Não vale a pena e a dor de ser vivida.

Os corpos se entendem mas as almas não.

A única coisa a fazer é tocar no tango argentino.

Vou-me embora p'ra Pasárgada!

Aqui eu não sou feliz.

Quero esquecer tudo:

- A dor de ser homem...

Este anseio infinito e vão

De possuir o que me posou.

Quero descansar

IV. ANTOLOGIA INTERTEXTUAL

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...

Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.

Horrer.

Horrer de corpo e alma.

Completamente.

(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de

[partir.]

Quando a indolência das gentes chegar

Encontrará lavrado o campo, a casa liapa,

A mesa posta,

Com cada coisa em seu lugar.



"Antologia"⁶⁵

A vida
Com cada coisa em seu lugar.
Não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora p'ra Pasárgada!

Aqui eu não sou feliz.

Quero esquecer tudo:

- A dor de ser homem...

Este anseio infinito e vão

De possuir o que me possui.

Quero descansar

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...

Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.

Morrer.

Morrer de corpo e alma.

Completamente.

(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de
[partir.]

Quando a indesejada das gentes chegar

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa.

A mesa posta,

Com cada coisa em seu lugar.

(65) BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*, p. 337.



esquecimento. Já que não é feliz no mundo consciente, deseja fugir dele para um lugar onde não sinta incomodarem-lhe as

O poema "Antologia", escrito em 1965 e publicado em *Estrela da Tarde*, está composto por vinte e três versos em cinco estrofes. Através de versos livres, o tema da angustiosa espera da morte desponta. Faremos uma breve leitura de alguns aspectos do poema como unidade desvinculada da obra e do poeta Manuel Bandeira, para, depois, buscarmos nele correspondências intertextuais que o fazem um poema **sui generis**.

A quarta estrofe inicia-se com o mesmo verso

Na primeira estrofe, os cinco versos indicam um enunciador-lírico desiludido com a vida, disfórico. Ele não acredita que nesta vida exista consolo para alma, não há esperança. Para ele, é somente possível o entendimento dos corpos e não das almas. E nada se pode fazer.

Essa frustração é representada pela grande metáfora do último verso da estrofe: "A única coisa a fazer é tocar um tango argentino". Através do estranhamento, esse verso apresenta um tom irônico diante da impossibilidade de qualquer ação modificadora da consciência humana em relação ao destino.

Abandonando o tom impessoal que usava na primeira estrofe, o eu-lírico assume, na segunda, a voz de primeira pessoa para propor uma fuga. Ele deseja ir para Pasárgada (nome de uma cidadezinha mitológica, fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões). Para essa cidade de sonho ele deseja ir à procura do

esquecimento. Já que não é feliz no mundo consciente, deseja fugir dele para um lugar onde não sinta incomodarem-lhe as questões existenciais. Um lugar onde não lhe arda o desejo de ser dono de si, dono de seu destino.

A terceira estrofe também traz a voz de primeira pessoa que manifesta seu desejo de descansar humildemente. Humildemente? Estranho advérbio para descansar. Numa fuga da consciência de ser homem impotente diante do destino, o enunciador-lírico deseja viver de doces lembranças ou de sonhos que gostaria de ter vivido.

A quarta estrofe inicia-se com o mesmo verso presente no início da terceira: "Quero descansar". Porém, nela o eu-lírico aponta o único descanso que acredita ser possível para sua condição - a morte. Mas a morte que procura é completa: "de corpo e alma". Diante dessa morte, quer ser insensível como uma máquina, quer partir sem deixar vestígios como um avião, e para isso toma lições de partir através da visão do aeroporto em frente a sua casa.

E na quinta e última estrofe, o enunciador-lírico torna-se novamente impessoal para descrever como estará à espera da morte - "a indesejada das gentes".

O tom impessoal da primeira e da última estrofes e a repetição em ambas do verso "com cada coisa em seu lugar" cria um movimento de circularidade no poema. Esse movimento iconiza o prolongamento, a circularidade do tema: o eu-lírico reflete sobre a angústia da espera da morte e continua a esperá-la e a refletir sobre ela, num movimento circular, sem fim, numa reflexão sem resposta.



Nesse poema, encontramos muitos motivos como a espera da morte, a fuga da consciência problemática da vida humana, a morte como fim total, que estão presentes em toda a obra poética de Manuel Bandeira. Essa reunião de motivos é explicada através de relações intertextuais que trazem para a interpretação desse poema elementos inusitados.

"Antologia" apresenta-se composto por versos originários de vários poemas famosos de Bandeira⁶⁶. Esses versos são retirados de outros poemas e reagrupados, reorganizados, de forma a completarem-se sintática e semanticamente.

(66) Os versos de "Antologia" têm sua origem nos seguintes poemas-fonte:

- v.01 "Soneto inglês n. 2", *Lira dos Cinquent'Anos*, p. 252
- v. 02 "Consoada", *Opus 10*, p. 307
- v. 03 "Soneto inglês n. 2", *Lira dos Cinquent'Anos*, p. 252
- v. 04 "Arte de amar", *Belo Belo*, p. 288
- v. 05 "Pneumotórax", *Libertinagem*, p. 206
- v. 06 "Vou-me embora pra Pasárgada", *Libertinagem*, p. 222
- v. 07 Idem
- v. 08 "Cantiga", *Estrela da Manhã*, p. 230
- v. 09 "Presepe", *Belo Belo*, p. 285
- v. 10 "Resposta a Vinícius", *Belo Belo*, p. 283
- v. 11 Idem
- v. 12 "Cantiga", *Estrela da Manhã*, p. 230
- v. 13 "Poema só para Jaime Ovalle", *Belo Belo*, p. 273
- v. 14 "Pneumotórax", *Libertinagem*, p. 206
- v. 15 "Cantiga", *Estrela da Manhã*, p. 230
- v. 16 "A morte absoluta", *Lira dos Cinquent'Anos*, p. 253
- v. 17 Idem
- v. 18 Idem
- v. 19 "Lua nova", *Opus 10*, p. 307
- v. 20 "Consoada", *Opus 10*, p. 307
- v. 21 Idem
- v. 22 Idem
- v. 23 Idem

Na esteira Bandeira constrói nesse poema um diálogo entre seus próprios textos, como numa auto-apropriação, ou uma auto-bricolagem. Affonso Romano de Sant'Anna chama a esse movimento intertextual de **autotextualidade**⁶⁷, para ele sinônimo de **intratextualidade**, "quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente". Sem discutir mais o assunto, apresenta o poema "Antologia" como exemplo de autotextualidade.

A definição da **autotextualidade** nos pareceu vaga, uma vez que pode abarcar também o significado de movimento interno de auto-referência dentro de um mesmo texto. Para melhor entendermos o assunto, fomos buscar outros subsídios na leitura do artigo de Lucien Dällenbach⁶⁸.

Nesse artigo são apresentadas duas discriminações feitas por Jean Ricardou com relação à intertextualidade⁶⁹. A primeira, publicada em 1971, distinguia uma **intertextualidade externa** (relação de um texto com outro texto) e uma **intertextualidade interna**, (relação do texto consigo mesmo). A segunda, publicada em 1974, distinguia uma **intertextualidade geral** (relações intertextuais entre textos de autores diferentes) e uma **intertextualidade restrita** (relações intertextuais entre textos do mesmo autor).

A partir das definições de Ricardou, Dällenbach, considerando a **intertextualidade geral** e a **restrita**, segue

(67) *Paródia, paráfrase & cia*, p. 62.

(68) Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades* (Poétique n. 27), p. 51-78.

(69) Idem, *ibidem*, p. 51-2.

"na esteira de Gérard Genette", aponta uma *intertextualidade autárquica*, e propõe designá-la de **autotextualidade**. Define então o **autotexto** como "uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal (a do texto entendido estritamente) ou referencial (a da ficção).

Diante do confronto com as definições apontadas por Dällembach, a definição de **autotextualidade** de Affonso Romano de Sant'Anna enfraquece-se, parece não abranger completamente o assunto. Pelo exemplo citado por ele, sua definição de **autotextualidade** aproxima-se daquela de Ricardou de **intertextualidade restrita**, "relações intertextuais entre textos do mesmo autor".

Por isso, em relação ao texto "Antologia", acreditamos que a melhor classificação para a ocorrência intertextual nele presente é a de **intertextualidade restrita**, de Ricardou.

Uma vez constatada a relação com outros textos de Bandeira realizada em "Antologia" - intertextualidade restrita - à medida que se faz a leitura do poema, o leitor é solicitado a um trabalho de memória pois cada verso, ao ser reconhecido como parte de outro poema, remete a seu texto de origem.

Essa leitura vinculada à obra e ao autor demonstra que os versos desse poema funcionam metonimicamente, pois ocupam posição de destaque na origem, e, retirados de lá e



647/94

reorganizados com outros, guardam parte do antigo conteúdo e representam o poema anterior como um todo, porém, podem inaugurar novo paradigma.

Faremos agora, juntamente com a localização dos versos, nossa leitura do trabalho intertextual realizado nesse poema, procurando entrelaçar os significados contidos nos versos usados no "Antologia" em seus poemas-fonte e no poema produzido. Intencionamos buscar a importância da intertextualidade restrita na leitura desse poema.

Na primeira estrofe há a combinação de versos pertencentes a quatro poemas: "Soneto Inglês n. 2", "Consoada", "Arte de Amar" e "Pneumotórax".

Na sequência sintática formada pelos três primeiros versos, o primeiro e o terceiro encerram o poema-fonte - "Soneto Inglês n. 2"⁷⁰:

(70) "Soneto inglês nº 2" (*Lira dos Cinquent'Anos*, p. 252)

Aceitar o castigo imerecido,
 Não por fraqueza, mas por altivez.
 No tormento mais fundo o teu gemido
 Trocar num grito de ódio a quem o fez.
 As delícias da carne e pensamento
 Com que o instinto da espécie nos engana
 Sobpor ao generoso sentimento
 De uma afeição mais simplesmente humana.
 Não temer de esperança nem de espanto.
 Nada pedir nem desejar senão
 A coragem de ser um novo santo
 Sem fé num mundo além do mundo. E então
 Morrer sem uma lágrima, que a vida
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.

"A vida

Não vale a pena e a dor e ser vivida."

No poema de origem, "A vida" não compõe um verso completo - é o trecho final do 13o.: "Morrer sem uma lágrima, que **a vida**" - e está ligado sintaticamente ao 14o. verso: "Não vale a pena e a dor de ser vivida", que foi retomado integralmente.

Em termos gerais, prevalece nesse soneto uma postura filosófica diante da vida: não há futuro, não há o que esperar a não ser a morte. A seqüência de verbos no infinitivo afirmativo e negativo dá o tom de preceito a ser seguido: "**Aceitar** o castigo imerecido (...) / **Trocar** num grito de ódio / (...) / **Sobpor** ao generoso sentimento / (...) **Não temer** de esperança nem de espanto / (...) / **Nada pedir nem desejar** / (...) / **Morrer** sem uma lágrima/ (...)"

O contraditório ato de viver sem ter esperanças está representado pelo paradoxo criado nos versos 11 e 12: "A coragem de ser **um novo santo** / **sem fé** num mundo além do mundo. (...)".

Enfim, no "Soneto Inglês n. 2" encontramos um **eu-lírico** numa situação de desilusão perante a vida que "não vale a pena" e só resta - a ele e aos outros, pois fala sem dramaticidade, num tom de tranqüila aceitação, como num preceito para todos - olhá-la tranqüilamente, sem fé e sem lágrima, e aguardar o definitivo final de tudo: a morte.

Entre os dois versos do "Soneto Inglês n. 2", reapresentados no "Antologia", há a intercalação do verso



"Com cada coisa em seu lugar" que é o nono do poema "Consoada"⁷¹, e encerra uma descrição do espaço exterior iniciada no sétimo verso: "Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta / Com cada coisa em seu lugar". Essa descrição do espaço externo pode ser entendida como um espelho do espaço interior do **eu-lírico**, isto é, interiormente ele está preparado para a vinda da **morte** (apresentada no poema através de eufemismos: "a indesejada das gentes", "iniludível" e "noite").

O quinto verso de "Consoada" apresenta a relação entre a vida e a morte - através da metáfora dia x noite: "O meu dia foi bom, pode a noite descer". Diferentemente daquele do "Soneto Inglês n. 2" que acredita que a vida não vale a pena, o enunciador-lírico de "Consoada" teve um "dia bom" e aguarda tranqüilamente, organizadamente, "com cada coisa em seu lugar", a vinda da morte "com seus sortilégios". Chega a mostrar uma certa euforia ao considerar o "dia bom", mas esta euforia torna-se irônica quando percebemos que ele está à espera da morte, fim de tudo, a "indesejada das gentes" - os homens não a desejam, mas ele a aguarda passivamente.

(71) "Consoada" (*Opus 10*, p. 307)

Quando a indesejada das gentes chegar

(Não sei se dura ou coroável),

Talvez eu tenha medo.

Talvez sorria, ou diga:

~ Alô, iniludível!

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

(A noite com os seus sortilégios.)

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,

A mesa posta,

Com cada coisa em seu lugar.

Como no soneto, também em "Consoada" a espera da morte é tranqüila, passiva, mas a posição diante da vida e diante da morte é diferente: no primeiro a vida não vale a pena, no segundo a vida foi boa; no primeiro a morte encerra tudo, não há futuro, não há esperanças; no segundo, a morte virá, e com ela virão os sortilégios, com sua fascinação, com sua sedução, com tudo o que representa e pode conter.

Na combinação dos versos dos dois poemas em "Antologia", acontece um estranhamento na temática inicial deles:

"A vida
Com cada coisa em seu lugar.
Não vale a pena e a dor de ser vivida."

O verso de "Consoada" inaugura um novo paradigma ao confirmar o conteúdo semântico de desvalorização da vida trazido pelos versos vizinhos e ao desvendar a aparente euforia de "Consoada", mostrando sua disforia latente. Além do sentido de organização, de preparação, de tranqüilidade que possuía no poema de origem, agora dá-nos a idéia de "cotidiano": a vida, organizada e repetitiva, não vale a pena.

O primeiro verso, "A vida", explicita a metáfora de "Consoada", onde, para se referir à vida, foi utilizada a palavra "dia", em contraposição a "noite" (= morte). A união do primeiro com o terceiro verso: "A vida não vale a pena e a dor de ser vivida" desmascara a aparente euforia do eu-lírico de "Consoada", que aguarda a morte.



Para compor a colagem nessa estrofe, aos versos de "Soneto Inglês n. 2" e "Consoada" se juntam outros, um de "Arte de amar" e outro de "Pneumotórax":

"Os corpos se entendem mas as almas não.

A única coisa a fazer é tocar um tango argentino."

O verso de "Arte de amar"⁷² acrescenta um novo paradigma aos versos anteriores: em seus poemas-fonte não havia a crença declarada em vida futura, ou melhor, no "Soneto Inglês n. 2" a crença numa vida após a morte era inadmissível, não se supunha futuro. Já em "Consoada" a morte viria com seus "sortilégios", isto é, o além-morte seria um mistério, poderia conter ou não alguma esperança de outra vida.

Em "Arte de amar" o vocábulo "alma" aparece cinco vezes. Em um poema de oito versos, pode ser considerada uma presença marcante. Há nele também o aspecto de religiosidade, a alma só pode obter satisfação na vida posterior, liberta da carne, em comunhão com "Deus" (vocábulo que aparece duas vezes). Apesar da aceitação da alma e da existência de Deus, não é dada a devida importância para ela: alma e corpo não correspondem - "esquece a tua alma" e "deixa o teu corpo entender-se com outro corpo". A religiosidade, deixada de

(72) "Arte de Amar" (*Belo Belo*, p. 288)

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação,
Não noutra alma.
Só em Deus - ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque **os corpos se entendem, mas as almas não.**

lado, será oportuna, caso haja uma vida para a alma. Enquanto a vida é do corpo, o lema é viver intensamente o presente. Esta linha de pensamento fica evidente na combinação dos dois últimos versos do poema "Arte de Amar", e a força maior está na afirmação de que **"os corpos se entendem"**, já a negação "mas as almas não" é enfraquecida pelo tom do discurso: se queres ser feliz, esquece a alma e deixa teu corpo entender-se com outro corpo.

Porém, no poema produzido ("Antologia"), o verso outrora pertencente a "Arte de amar" incorpora novo sentido. Os versos antecedentes trazem uma forte carga de disforia que acaba contaminando-o, diante da não validade da vida (que é a terrena), tanto faz que os corpos se entendam, o pior é que as almas não. Inverte-se o pólo semântico do verso, no seu reaproveitamento.

É nesse contexto que entra o último verso de "Pneumotórax"⁷³, ou a maior parte dele: "A única coisa a fazer é tocar um tango argentino".

(73) "Pneumotórax" (*Libertinagem*, p. 206)

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
 Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três...trinta e três...trinta e três...
- Respire.

-
- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
 - Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
 - Não. **A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.**

Se nos reportarmos ao poema-fonte, notaremos que nos versos um e três há a imitação do som da tosse através da recorrência de sons surdos (hemoptise, dispnéia) e da repetição "tosse, tosse, tosse" cujo som produzido pela pronúncia do vocábulo iconiza o referente, isto é, o terceiro verso nada mais é do que uma onomatopéia. Unidos ao segundo verso, eles compõem uma estrofe que resume a descrição do estado de um paciente. Esse resumo parece indicar um afastamento do enunciador-lírico, distanciando-se para focalizar-se como se fosse um narrador.

A linguagem e a forma de discurso desse poema nos dão a impressão de tom narrativo pois o poema começa com uma descrição do estado inicial da personagem que possui uma carência - necessita de saúde. Após a intervenção do narrador no quarto verso - "Mandou chamar o médico:" - inicia-se um diálogo entre o médico e o personagem-paciente, que vai até o final do poema. Depois de fazer exames de rotina ("Diga trinta e três"), o doutor dá o diagnóstico: "escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado". E o único remédio existente para esse mal é "tocar um tango argentino".

É esse último verso que traz o maior estranhamento para dentro do poema. Em lugar de indicação de medicamentos ou explicação de tratamentos para buscar a cura, o médico dá a resposta mais esdrúxula possível, provocando um choque semântico, que dá ao poema um desfecho irônico. Embora sem nexos aparentes, o verso de conteúdo estranho define com precisão o estado do paciente: não há cura para o mal. Sendo assim, "A única coisa a fazer é tocar um tango argentino".



Representa a grande metáfora do poema: é o signo da impotência do ser diante da morte, diante do destino cruel.

E como grande metáfora, esse último verso de "Pneumotórax" é retirado de seu poema-fonte e re combinado com outros, de outros poemas de Bandeira. Qual a linha que os une? Talvez a disforia os costure:

Vou-me embora pra Pasárgada
 Lá a vida do rei
 Com cada coisa em seu lugar.
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.
 Os corpos se entendem mas as almas não.
 A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Depois de desconstruirmos e reconstruirmos a montagem da primeira estrofe de "Antologia", numa nova leitura, percebemos que a carga semântica de cada verso, agora re combinado com outros que não aqueles dos poemas-fonte, alterou-se consideravelmente. Cada verso carrega em si um novo paradigma além daquele já existente.

Para seguirmos com nosso processo des-contrutor, passemos para a segunda estrofe:

Vou-me embora p'ra Pasárgada!
 Aqui eu não sou feliz.
 Quero esquecer tudo:
 - A dor de ser homem...
 Este anseio infinito e vão
 De possuir o que me possui.

Essa estrofe é iniciada pelo verso "Vou-me embora

p'ra Pasárgada", que é o título do poema-fonte⁷⁴, além de aparecer quatro vezes no mesmo. Para o poeta, Pasárgada é a cidade dos sonhos e esse verso significa um grito de evasão, como ele mesmo declara no início do *Itinerário de Pasárgada*⁷⁵.

- (74) "Vou-me embora pra Pasárgada" (*Libertinagem*, p. 222)

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 inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive
(.....)

- (75) "Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do Pedro II a *Ciropedia* fiquei encantado com esse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões. A minha imaginação de adolescente começou a trabalhar, e eu vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada.

Mais de vinte anos depois, num momento de profundo **cafard** e desânimo, saltou-me do subconsciente este grito de evasão: "Vou-me embora pra Pasárgada!" Imediatamente senti que era a célula de um poema. Peguei do lápis e de papel, mas o poema não veio. Não pensei mais nisso. Uns cinco anos mais tarde, o mesmo grito de evasão nas mesmas circunstâncias. Desta vez o poema saiu quase ao correr da pena. Se há belezas em "Vou-me embora pra Pasárgada", elas não passam de acidentes. Não construí o poema; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância - as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia:

"E como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!" A esse aspecto Pasárgada é "toda a vida que podia ter sido e que não foi". (p. 26)



Pasárgada, o espaço do sonho a que se refere o eu-lírico, é o espaço longínquo, o **lá**, apresentado através de descrições eufóricas: "Lá a existência é uma aventura", "Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização" ou "Lá sou amigo do rei". Enquanto que o espaço do **aqui** é descrito através de negações, uma explícita - "Aqui eu não sou feliz" - e várias implícitas - se **lá** a existência é uma aventura, **aqui** não é; se **lá** tem tudo, **aqui** falta muita coisa; se **lá** ele pode fazer de tudo, **aqui** ele não pode fazer quase nada -. Desta forma, o **aqui** é construído através da negação implícita na descrição do **lá**, e traz consigo uma carga disfórica.

Há uma similaridade unindo o último verso da primeira estrofe e o primeiro da segunda, em "Antologia": Tocar um tango argentino é uma atitude estranha, Pasárgada é um espaço estranho - a única coisa a fazer é evadir-se para um espaço estranho.

Já o segundo verso da segunda estrofe é retirado do poema "Cantiga"⁷⁶, que descreve também um espaço maravilhoso, o espaço do esquecimento: "Nas ondas da praia / Nas ondas do

(76) "Cantiga" (*Estrela da Manhã*, p. 230)

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela-d'alva
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar.

mar"; onde o eu-lírico espera encontrar a felicidade que virá com a morte: "Quero ser feliz / Quero me afogar". Este poema é composto por três estrofes de quatro versos; cada verso possui cinco sílabas métricas, obedecendo a uma das variantes de esquema da forma poética que já vem expressa no título: "cantiga".

O paralelismo, figura de harmonia que denomina a repetição de idéias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido, faz parte da composição desse poema:

Quero ser feliz	Quero esquecer tudo
Quero me afogar	Quero descansar
felicidade	afogar
=====	=====
esquecer	descansar

"Esquecer" é então a atitude que levará o eu-lírico à passagem de um estado a outro, de um estado de não-felicidade a outro de possível realização. Somado a isso, ao ser relacionado a "afogar", pode introduzir a idéia de morte como passagem de um estado a outro.

E assim, retirado de seu poema-fonte, mas levando consigo o sentido que assume no paralelismo construído lá, o verso "Quero esquecer tudo" passa a fazer parte de novo poema. Nele, reforça a disforia dos seus anteriores, confirmando o desejo de partida para outro lugar, tendo em vista que "aqui" o enunciador-lírico não é feliz. E o caminho para a felicidade é descansar, ter o "descanso eterno" - morrer.



Como sétimo poema retomado por "Antologia" temos "Presepe"⁷⁷. Trata-se de um poema composto por versos pentasílabos e isométricos, numa forma poemática conhecida como "elegia" do tipo endecha ou romancilho - composições líricas de tom suave e melancólico, que encerram sentimentos íntimos e desenganos, e empregam o verso curto, de ritmo ligeiro.

Há nessa elegia a descrição de uma cena religiosa: o nascimento de Jesus em uma manjedoura. Percebemos isso pela composição do cenário e pelas personagens que vão surgindo: o menino Jesus, a mãe Maria, José - o pai -, os anjos e o jumentinho. No primeiro verso, que vem separado dos demais, temos a descrição do estado da criança: "Chorava o menino". Depois, na longa estrofe que segue e vai encerrar o poema, são focalizadas as outras personagens da cena, uma de cada vez. Elas não são descritas exteriormente, mas o que aparece são seus pensamentos e sentimentos com relação a Jesus e seu

(77) "Presepe" (Belo Belo, p. 285)

Chorava o menino.

(.....)

A que vinha neste

Mundo tão bonito,

Tão mal habitado?

Não que ele temesse

O humano flagício:

(.....)

Mais do que tudo isso

O amedrontaria

A dor de ser homem,

O horror de ser homem,

- Esse bicho estranho

Que desarrazoa

Muito presumido

De sua razão;

- Esse bicho estranho

Que se agita em vão;

Que tudo deseja,

Sabendo que tudo

É o mesmo que nada;

- Esse bicho estranho

Que tortura os que ama;

Que até mata, estúpido,

Ao seu semelhante

No ilusivo intento

De fazer o bem!

(.....)

futuro sacrifício. Primeiro a mãe, chamada de "coitada", para quem o filho era sempre o fruto bendito. Depois José, o pai, que "aceitava o que Deus mandava"; não temia o flagício na cruz que sofreria seu filho, temia era a dor que o ser-divino sentiria ao se ver encarnado como um ser-humano. Os anjos cantavam a vinda do menino salvador do homem ("absurda imagem de Deus") e o jumentinho, "manso e calado" sabia que o sacrifício divino seria inútil.

É na descrição do pensamento de José que encontramos as repetições que indicam o paradoxo da vida humana. Todas as atitudes apontadas como concernentes ao ser-humano são contraditórias: desarrazoa x presumido de sua razão, se agita em vão, tudo deseja x sabendo que tudo = nada, tortura quem ama, mata o seu semelhante no intento de fazer o bem. A metáfora "bicho estranho", que aparece várias vezes no poema com a repetição do verso "- Esse bicho estranho" confirma isso.

Enfim, em "Presepe", a "dor de ser homem" está focalizando que o maior sacrifício de Jesus foi o de encarnar-se ser-humano enquanto ser contraditório, o ato do ser-divino transformar-se em ser-humano, e o pior, ser-consciente-da-própria-contradição.

Ao ser reaproveitado em "Antologia", o verso "- A dor de ser homem..." toma para si novo paradigma. Na segunda estrofe, o eu-lírico é sujeito do discurso ("Vou-me embora", "Aqui eu", "Quero esquecer"), e por conseqüência, quem sente "a dor de ser homem" passa a ser o sujeito do discurso. Não temos mais o ser divino que se sacrificará encarnando o ser



impuro, o ser contraditório, o ser humano. Agora, é o próprio ser humano que sente o peso de ser homem, a própria dor em sentir-se "ser contraditório".

A essa dor, agora sentida por um ser humano, junta-se "Este anseio infinito e vão / de possuir o que me possui". Estes dois versos, que terminam a segunda estrofe de "Antologia", têm como poema-fonte "Resposta a Vinícius"⁷⁸.

Nesse poema encontramos outro caso de intertextualidade literária. Já o nome nos leva a crer que existe um diálogo textual. Se é uma resposta, antes deve ter havido uma pergunta.

Ao buscá-la, encontramos, no livro de Vinícius de Moraes intitulado *Poemas, sonetos e baladas*⁷⁹, o poema "Saudade de Manuel Bandeira":

Não foste apenas um segredo
De poesia e de emoção
Foste uma estrela em meu degredo
Poeta, pai! áspero irmão.

Não me abraçaste só no peito
Puseste a mão na minha mão
Eu, pequenino - tu, eleito
Poeta! pai, áspero irmão.

(78) "Resposta a Vinícius" (*Belo Belo*, p. 283)

Poeta sou; pai, pouco; irmão, mais.
Lúcido, sim; eleito, não.
E bem triste de tantos ais
Que me encham a imaginação.

Com que sonho? Não sei bem não.
Talvez com me bastar, feliz
- Ah feliz como jamais fui! -,
Arrancando do coração
- Arrancando pela raiz -
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.

(79) MORAES, Vinícius. *Obra poética*. p. 283.



Lúcido, alto e ascético amigo
 De triste e claro coração
Que sonhas tanto a sós contigo
Poeta, pai, áspero irmão?

Lendo os dois poemas, fica claro o diálogo entre eles - poetas e textos. Evidentemente, em *Belo Belo*, Bandeira está respondendo à interrogação de Vinícius, seu contemporâneo e amigo. Na biografia de Vinícius de Moraes encontramos várias passagens que o ligam a Bandeira e a outros que foram importantes também na vida do autor de "Antologia", como Augusto Frederico Schmidt, Jaime Ovalle, Ribeiro Couto, etc.

Porém, o que nos interessa de fato é a resposta literária de Bandeira, escrita em octossílabos como o "texto-interrogação". Nela, podemos notar que na primeira estrofe o enunciador-lírico define-se como poeta, e tenta explicar-se em relação às palavras do primeiro: pai pouco, irmão mais, lúcido sim, eleito não e triste com os "ais" que lhe preenchem a imaginação, e por conseguinte, a própria criação poética. Na segunda estrofe responde a interrogação do amigo:

- Que sonhas tanto a sós contigo / Poeta, pai, áspero irmão?
 - Sonho em contentar-me, sem sentir "este anseio infinito e vão de possuir o que me possui".

Parece-nos que o eu-lírico sonha em passar de objeto possuído a sujeito possuidor, sonha em assumir uma posição ativa diante daquilo que o possui, que talvez seja a própria vida,



Ligado a estes signos, "descansar" passa a significar, como esquecer, a passagem de um estado a outro, de um estado de não-felicidade a outro de possível realização. Relacionado a "afogar", introduz a idéia de morte como ponte entre um e outro estado.

Como Pasárgada, é a sugestão de um espaço maravilhoso, onde o enunciador-lírico espera encontrar a felicidade que virá com a morte: "Quero ser feliz / Quero me afogar".

Colocado no início da terceira estrofe de "Antologia", "Quero descansar" reconstrói o paralelismo da origem na combinação com o verso "Quero esquecer tudo", da estrofe anterior. A ele junta-se um verso trazido do "Poema só para Jaime Ovalle"⁸⁰ - "Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...".

No "Poema só...", há uma certa narratividade que aponta uma série de ações do eu-lírico: "acordei", "me levantei", "bebi o café que eu mesmo preparei", "me deitei novamente e fiquei pensando". Essas ações demonstram o estado de solidão em que se encontra o eu-lírico.

(80) "Poema só para Jaime Ovalle" (*Belo Belo*, p. 273)

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
 (Embora a manhã já estivesse avançada).
 Chovia.
 Chovia uma triste chuva de resignação
 Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
 Então me levantei,
 Bebi o café que eu mesmo preparei,
 Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei
 [pensando...
 - Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Há também nesse poema a introdução do "estranhamento poético" através de alguns procedimentos. O primeiro estranhamento ocorre quando o verso com um único verbo - chovia - é retomado e completado pelo verso seguinte, com adjetivos que não são costumeiramente aliados a chuva: **triste chuva de resignação**. O oitavo verso é o mais longo do poema, possui dezenove sílabas. Essa sua longa extensão poderia nos levar a crer que tanto seu conteúdo semântico quanto sua estrutura indiquem o estado de extensão horizontal do sujeito do discurso que, deitado, pensa humildemente. Outro estranhamento ocorre aqui: como se pode pensar humildemente? Este advérbio de modo não é comumente relacionado ao verbo pensar.

Trazido do poema-fonte para o "Antologia", o verso "Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei..." traz consigo o estranhamento poético que provocava no seu poema de origem.

Para completar a união do verso de "Cantiga" e de "Poema só para Jaime Ovalle" e encerrar a terceira estrofe, aparece o segundo verso de "Pneumotórax" - "A vida inteira que podia ter sido e que não foi." - que apresenta uma única diferença da forma original: em "Antologia" o artigo "a" junta-se à preposição "em" para iniciar o verso "Na vida ...". Essa alteração justifica-se pela adaptação ao novo contexto, e pela mudança de função. Em "Antologia", esse verso passa a ser complemento do anterior: o eu-lírico, além de pensar nos amores que teve, pensa também na vida que gostaria de ter tido. Recombinado, o verso de "Pneumotórax"



termina por desmascarar o tom impessoal que predominava no poema-fonte para revelar sua ligação com o eu-lírico, confirmando assim a nossa leitura do poema de origem, que apontava o eu-lírico, colocando-se em terceira pessoa, vendo-se de modo distanciado.

Já na primeira estrofe de "Pneumotórax", acontece a iconização da tosse através da recorrência de sons oclusivos e surdos (hemoptise, dispnéia) no primeiro verso e da repetição "tosse, tosse, tosse" no terceiro verso - entre-colocado a eles está o verso-signo da poética de Manuel Bandeira: "A vida inteira que podia ter sido e que não foi." Dissemos verso-signo porque ele pode ser ligado com a biografia do autor, a questão da doença que o impediu de concretizar os planos que tinha para a vida futura.

Esse verso funciona também como uma síntese de Pasárgada. Bandeira, quando comenta no *Itinerário* sobre o poema "Vou-me embora pr'a Pasárgada" diz o seguinte: "E como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!" A esse aspecto Pasárgada é "toda a vida que podia ter sido e que não foi".⁸¹ É essa ligação direta com a biografia de Manuel Bandeira que une ainda mais esse verso com os dois anteriores em "Antologia", completando a unidade sintático-semântica da terceira estrofe.

A quarta estrofe retoma o verso "Quero descansar", retirado de "Cantiga" e já utilizado na estrofe anterior. Foi

(81) P. 26.



criado assim um novo paralelismo com este verso, agora dentro de "Antologia". Nessa quarta estrofe, esse verso termina por um ponto final, diferentemente da vez anterior em que aparece no mesmo poema, pois lá, liga-se sintaticamente ao verso seguinte, aqui não, encerra em si uma idéia completa, como os outros versos desta mesma estrofe:

Quero descansar.

Morrer.

Morrer de corpo e alma.

Completamente.

(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições
[de partir.]

Os versos "Morrer. / Morrer de corpo e alma. / Completamente." têm como poema-fonte "A morte absoluta"⁸² e, na origem, formam a primeira estrofe. O primeiro verso é

(82) "A morte absoluta" (*Lira dos Cinquent'Anos*, p. 253)

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.

Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,

A exangue máscara de cera,

Cercada de flores,

Que apodrecerão - felizes! - num dia,

Banhada de lágrimas

Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.

Morrer, sem deixar porventura uma alma errante...

A caminho do céu?

Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,

A lembrança de uma sombra

Em nenhum coração, em nenhum pensamento.

Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente

Que um dia ao lerem o teu nome num papel

Perguntem: "Quem foi?..."

Morrer mais completamente ainda,

- Sem deixar sequer esse nome.



composto de somente um vocábulo, um verbo intransitivo no infinitivo, que encerra uma frase. O segundo retoma o primeiro e o especifica, a morte deve ser de corpo e alma - esse verso, ao ser retomado perde a preposição "de" - "de corpo e de alma". O sujeito do discurso fala em impessoalmente e admite a composição dual do ser humano: carne e espírito. A morte buscada é a que termina com tudo. E para reforçar ainda mais a noção de fim total, o terceiro verso acrescenta nova frase, também formada por um só vocábulo, desta vez um advérbio de modo: "completamente".

As estrofes que seguem, no poema "A morte absoluta", vão gradativamente explicitando a forma de morte total - absoluta, como diz o título. A segunda estrofe fala da morte do corpo - triste despojo da carne, que com as flores, apodrecerá. A terceira fala da morte da alma, ou melhor, coloca em dúvida a existência dela, apresentando a possibilidade de vida após a morte como um sonho, como improvável, e, por isso, não considerável. A quarta fala em apagar as lembranças, a morte desejada é a que não deixa marcas ou sombras, e qualquer lembrança deve ser retirada do coração, do pensamento e da epiderme (gradação). A quinta fala do esquecimento até mesmo do nome do que já se foi, não adiantando nem mesmo registrá-lo em papel.

Enfim, a morte desejada, além de ser física e espiritual (corpo e alma) como a indicada na primeira estrofe, deve ser também social - o ser deve ser riscado da lembrança de todos a ponto de, vendo seu nome, não saberem quem foi, a ponto de não significar mais nada para a sociedade.



E, após a gradação da morte através das estrofes, a última completa a primeira e fecha o poema. Retomando o vocábulo "completamente", reforça seu conteúdo semântico através do uso dos advérbios "mais" e "ainda" - "morrer **mais** completamente **ainda**" - pois, além de não deixar corpo, alma e lembranças, não se deixará sequer um nome.

Enfim, o verbo "morrer" apresentado no primeiro verso do poema - intransitivo, e que portanto não necessita de complemento - apesar de sozinho ter significado completo, todos os versos que seguem vêm preenchê-lo para realmente significar a mais completa, a mais absoluta morte.

Unido aos versos de "Morte absoluta", temos um verso do poema "Lua nova"⁸³, que encerra a quarta estrofe de "Antologia".

(83) "Lua nova" (*Opus 10*, p. 307)

Meu novo quarto
Virado para o nascente:
Meu quarto, de novo a cavaleiro da entrada da barra.
Depois de dez anos de pátio
Volto a tomar conhecimento da aurora.
Volta a banhar meus olhos no mênstruo incruento das
[madrugadas,

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de
[partir.

Hei de aprender com ele a "antologia"; temos a quinta
A partir de uma vez
- Sem medo, por quatro versos, todos eles originários do
Sem remorso,
Sem saudade.

Não pensem que estou aguardando a lua cheia
- Esse sol da demência
Vaga e noctâmbula.
O que eu mais quero,
O de que preciso
É de lua nova.

No poema-origem, esse verso como que divide o texto em duas partes, tanto estruturalmente, quanto semanticamente. Estruturalmente é um verso separado dos outros, que, sozinho, compõe uma estrofe, separando as outras. Semanticamente marca a mudança de tom no poema. Nas duas primeiras estrofes temos referências à vida particular do poeta que volta, depois de dez anos, a morar na Barra - no Rio de Janeiro. A partir dele, o eu-lírico concentra-se no movimento do aeroporto, e nos passa uma sentimento que deixa de ser individual para ser universal, para assumir caráter filosófico. Acontece nele também um grande estranhamento: um aeroporto assume função de professor, e dá lições ao eu-lírico. O aeroporto é tomado como conjunto, significando o que contém, os aviões. Máquinas que dali decolam sem deixar vestígios.

Unido aos versos que o antecedem, na quarta estrofe de "Antologia", o de "Lua nova" vem reforçar a idéia de morte absoluta - o eu-lírico, que já o caracterizamos como Bandeira mais uma vez, deseja morrer como partem os aviões, como máquinas que desaparecem, sem sentimentos, sem emoções, sem deixar vestígios.

Encerrando o poema "Antologia", temos a quinta estrofe composta por quatro versos, todos eles originários do poema "Consoada":

Quando a indesejada das gentes chegar
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa.
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.



Foram tomados o primeiro, o sétimo, o oitavo e o nono versos do poema-fonte, os quais formam uma seqüência frasal completa, pois se ligam sintaticamente. Esses versos trazem consigo a síntese da linha temática apresentada em "Consoada": o eu-lírico aguarda a morte, preparado, tranquilo.

Se nos reportarmos à primeira vez que o verso "Com cada coisa em seu lugar" apareceu no poema "Antologia" (segundo verso), notaremos a circularidade que a leitura do poema provoca, repetindo no final, o mesmo verso do início, porém, contrapondo idéias. Ao iniciar temos: "A vida / **Com cada coisa em seu lugar.** / Não vale a pena e a dor de ser vivida.", e, ao encerrar: "Quando a indesejada das gentes chegar / Encontrará lavrado o campo, a casa limpa. / A mesa posta, / **Com cada coisa em seu lugar.**" A atitude de retomada, pela segunda vez, do verso "Com cada coisa em seu lugar", provoca um efeito de circularidade no poema "Antologia", iconizando a impossibilidade de fuga do destino.

Mas o enfoque é diferente, como que contraditório: com cada coisa em seu lugar é apresentado, inicialmente, como uma atitude banal, e, no final, como a atitude tomada pelo eu-lírico diante da morte: esperá-la, organizadamente. Diante da circularidade do destino, da impossibilidade de escapar dele, de fugir dele, o homem se torna confuso, contraditório, incapaz.



O título do poema já explicita a colagem. "Antologia", do grego "anthologia", pode definir uma coleção de trechos de narrativas e/ou poemas. Nesse caso, Manuel Bandeira realizou uma coleção de versos - unidades rítmicas - de sua própria autoria. Tomou onze dos seu poemas mais conhecidos pelos leitores, e deles extraiu versos-chave que, ou estão no final de cada poema (de oito poemas aproveitou o último verso), ou ocupam posição de destaque. Esses versos terminam por carregar consigo todo o conteúdo do poema-fonte, funcionando como uma espécie de síntese, uma metonímia de uma grande metáfora que é o poema-fonte.

Esses versos, porém, não apareceram como elementos independentes, dissociados uns dos outros. O poeta recombina-os de forma a se adequarem uns aos outros, amalgamando-os a fim de formarem um novo conjunto. Dentro desse conjunto novo, combinaram-se tão perfeitamente, que criaram a ilusão de serem originais, como se ali tivessem aparecido pela primeira vez.

Se fosse assim, se eles tivessem surgido pela primeira vez no poema "Antologia", este poema seria como outros tantos, um "poema comum" - e ele teria a função poética interagindo, teria figuras, ritmo. Porém, o fato de ser construído por unidades que já haviam sido publicadas anteriormente - que traziam consigo um sentido denotativo e um conotativo, e, ao se agruparem, cada unidade passou a ter um segundo sentido conotativo, que foi muito além do anterior - faz com que o poema enriqueça muito mais, que constitua um



passo além dos outros poemas, no terreno das possibilidades semânticas.

Esse passo além concedido pela intertextualidade restrita ao poema "Antologia" concede-lhe a figura de poema símbolo de toda uma obra, poema-metáfora da obra poética de Manuel Bandeira.

Essa bricolagem de versos nos apresenta uma "colcha" que ao invés de ocultar, faz ver o fervilhar dos poemas-signos que estão sob ela. "Consoada", "Arte de amar", "Pneumotórax", "Vou-me embora pra Pasárgada", "Cantiga", "Presepe", "Resposta a Vinícius", "Poema só para Jaime Ovalle", "Morte absoluta" e "Lua nova" - os "retalhos" desses poemas evocam seus textos-fonte, que por sua vez, unidos agora, evocam toda a obra lírica do autor que compôs uma antologia, uma "exposição" de sua obra através de um só poema, que também faz parte dela.

"Antologia" funciona como unidade-poema e unidade-obra. Unidade-poema porque, apesar de retomar versos já existentes, recombina-os perfeitamente, fazendo com que possuam sentido sem que sejam relacionados aos textos-fonte. Mas sua preciosidade lírica aparece no momento em que se torna unidade-obra, quando dialoga com os poemas-fonte, quando constrói seus significados sob aqueles anteriores, inaugurando novos paradigmas como na relação entre os versos de "Consoada" e "Soneto Inglês no. 2", ou invertendo o pólo semântico no verso de "Arte de amar", ou transferindo a "dor de ser-homem" (atribuída a um ser divino em "Presepe") para o eu lírico, um ser-humano. Unidade-obra também quando retoma

os grandes motivos da obra bandeiriana como a espera da morte, a impotência diante do destino e da morte, o desejo de fuga, a consciência da contrariedade humana e outros.

Nossa intenção era, no início deste capítulo, buscar a importância da intertextualidade restrita na leitura desse poema. Acreditamos ter verificado, através do levantamento dos poemas-fontes e de nossas reflexões, o quanto acrescenta ao poema a leitura intertextual, quanto enriquece-lhe a relação, o diálogo que tece com os outros poemas, com todo o conjunto da obra lírica de Manuel Bandeira.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS



No início desta dissertação, nossa intenção era, a partir do levantamento do material intertextual e reflexões sobre seu funcionamento em alguns dos principais poemas de Bandeira, nos quais se evidenciam diálogos intertextuais intencionais, verificar quais são e como operam os recursos de criação e composição de Bandeira baseados na intertextualidade com a finalidade de buscar quais as relações dessa prática diante da modernidade e da tradição.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No segundo capítulo, apontamos alguns casos em que Bandeira estabelece diálogos intertextuais com textos de Bocage, Joaquim de Almeida e Álvares de Azevedo. Ele chama seus textos de "fraseados". À nossa ver, a atitude de comparar seu ato de criar através da utilização de outros textos com a tradição demonstra que Bandeira encara o ato de traduzir tanto como o ato de criar um texto de uma língua para outra, como também uma forma de criação. É, por conseguinte, uma variação da intertextualidade.

No segundo capítulo, apontamos poemas que sugerem ligações com poemas de outros poetas, e nos detivemos em quatro. A série "A memória de..." para levantarmos as relações intertextuais traçadas por Bandeira em poemas onde demonstramos a intenção de utilização de outros textos. Nesse conjunto, o título dos poemas revela, de imediato, o ponto principal de sua gênese criadora: são a maneira de Walter de Almeida, Augusto Frederico Schmidt e o poeta brasileiro.



No início desta dissertação, nossa intenção era, a partir do levantamento do material intertextual e reflexões sobre seu funcionamento em alguns dos principais poemas de Bandeira, nos quais se evidenciam diálogos intertextuais intencionais, verificar quais são e como operam os recursos de criação e composição de Bandeira baseados na intertextualidade com a finalidade de buscar quais as relações dessa prática diante da modernidade e da tradição.

Para tanto, no capítulo I destacamos alguns casos em que Bandeira tece diálogos intertextuais com textos de Bocage, Joaquim Manuel de Macedo e Castro Alves. Ele chama seus textos de "traduções". A nosso ver, a atitude de comparar seu ato de criar através da estilização ou da paródia com a tradução demonstra que Bandeira encara o ato de traduzir tanto como o ato de verter um texto de uma língua para outra, como também uma forma de criação, e, por conseguinte, uma variação da intertextualidade.

No segundo capítulo, apontamos poemas que sugerem ligações com pessoas e fatos reais, e nos detivemos em quatro, a série "À maneira de...", para levantarmos as relações intertextuais traçadas por Bandeira em poemas onde demonstra a intenção de estilização já no título. Nesse conjunto, o título dos poemas revela, de antemão, o ponto principal de sua gênese criadora: são **à maneira de**. Neles, Bandeira pratica os estilos de Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt e e. e. cummings,



construindo seu discurso poético como um eco do discurso poético edificado por cada um deles. Assim, neste caminho, pudemos tomar consciência da importância da intertextualidade na criação poética de Bandeira e, como ele transforma em farto material poético a própria leitura de outros textos, quer sejam criações de amigos, de conhecidos, poetas admirados, quer sejam cartas que recebeu. *Manuel Bandeira*.

No terceiro e no quarto capítulos, vimos dois outros exemplos de intertextualidade. O primeiro de intertextualidade geral, isto é, criada a partir de textos de autores diferentes: a "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá". Nesse poema, Bandeira realiza o que ele próprio chama de "'brincadeira' ao estilo de Eliot", e recupera Olavo Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde, Shakespeare, Rimbaud e até mesmo um trecho de uma marcha do carnaval brasileiro de 1931. Como numa "colcha de retalhos", através de sua bricolagem, "costura", com um fio de humor dado pelo tom coloquial da linguagem empregada, os "retalhos" provindos de outros textos, através das mais diversas combinações e da mistura de temas clássicos e prosaicos. *Artir do deslocam*

O outro exemplo de intertextualidade visto (já no quarto capítulo), foi o do poema "Antologia", onde ocorre o que se chamou de intertextualidade restrita (relações intertextuais entre textos do mesmo autor). Nesse poema, Bandeira retomou versos de poemas seus já publicados ("Soneto inglês n. 2", "Consoada", "Arte de amar", "Pneumotórax", "Vou-me embora pra Pasárgada", "Cantiga", "Presepe", "Poema só para Jaime Ovalle", "A morte absoluta" e "Lua nova"), e,



como numa auto-apropriação, recombina-os de forma a adequarem-se uns aos outros, amalgamando-os, a fim de formarem um novo conjunto. Mas, como fazem parte de conjuntos anteriores, dentro do novo funcionam metonimicamente, pois evocam o anterior, dando ao poema "Antologia" a característica inovadora de ser símbolo de toda uma obra, de ser um poema-metáfora da obra poética de Manuel Bandeira.

O formalista russo Chklovsky⁸⁴ acredita que a linguagem poética é criada "conscientemente para libertar a percepção do automatismo", assumindo assim uma função "desautomatizadora" de signos. Partindo-se dessa visão, poderíamos dizer que com a intertextualidade, Bandeira parece criar um mecanismo de "desautomatização" em segundo grau. Retomando trechos de textos poéticos, Bandeira os "desautomatiza", inaugurando novos paradigmas sobre outros que não deixam de existir. Encaixando parte de um texto anterior, que pelo uso foi como que estabilizando sua mobilidade poética, ele provoca uma reinauguração dessa mobilidade. É o que acontece, por exemplo, no poema "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá". A partir do deslocamento repentino de trechos diversos, unidos agora por um fino fio de linguagem coloquial e tom humorístico, Bandeira provoca um deslocamento do "lugar comum" composto pelas imagens criadas nos textos anteriores para o "lugar-incomum" criado a partir do deslocamento e da reorganização.

(84) A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et alii *Teoria da Literatura: Formalistas russos*, p. 39-56.



Haroldo de Campos, em seu artigo "Bandeira, o Desconstelizador"⁸⁵, faz uma caracterização de Manuel Bandeira como poeta concreto que, a nosso ver, encaixa-se, quase que perfeitamente, ao Bandeira criador-intertextual. Haroldo diz que "diante de palavras consteladas pelo uso num **planetarium** fixo de significados e associações" o poeta Bandeira "se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases-feitas do domínio comum)" e age "luciferinamente" com a finalidade de "recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso e resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam". A nosso ver, também na intertextualidade Manuel Bandeira cria, de forma semelhante à descrita por Haroldo de Campos. O poeta retoma trechos de textos do "estelário" dos conhecidos, e os reorganiza, articulando-os de forma a acrescentar-lhes algo mais.

No caso da poesia concreta, Haroldo afirma que Bandeira realiza uma "desconstelização" que provoca na "constelação (soma de palavras, poema)" uma liberação "ao acaso dentro da linguagem amortalhada pelo costume", provocando um "relançamento" das palavras, uma nova formação para a constelação. Assim também trabalha o Bandeira criador-de-intertextos: através de procedimentos intertextuais, resgata textos já conhecidos e também os "desconsteliza", os "desautomatiza", os "dessacraliza", e, até mesmo, os

(85) In: BRAYNER, Sônia. *Manuel Bandeira*. (Fortuna Crítica), p. 279-285.



"desmitifica", sem, em momento algum, destruir as fontes, sem desfazer dos textos que toma por base. Apesar de ter sido conhecido e admirado pelos modernistas, de comungar com eles certos ideais, Bandeira não compartilhou a "rebeldia" desse movimento literário brasileiro. Ao lado da prática do verso livre, compôs também dentro de fórmulas acadêmicas e, principalmente, não retomou textos num diálogo intertextual para combatê-los, para negá-los. Isso foi mostrado quando, através dos exemplos estudados, vimos que na maior parte dos poemas onde acontece a intertextualidade, predomina o procedimento da estilização e não o da paródia. O tom jocoso, sarcástico ou irônico não é a tônica do diálogo intertextual na obra poética de Bandeira. A **estilização** é encarada como um movimento posterior e mais liberto em relação à paródia, seguindo caminho próprio, sendo independente da obra que toma por referência. Ela assimila e transforma a tendência e o gênero da "obra modelo" - que não aparece inteiramente explícita no texto, e, a partir dele, evolui.

Tendo em vista a constatação de uma maior recorrência ao uso da estilização como procedimento intertextual por Bandeira, podemos então traçar sua postura diante da tradição.

Jorge Luís Borges⁸⁶ acredita que "cada escritor **cria** seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro". Sua visão da tradição é que ela "é uma questão de leitura, de recepção, e

(86) Kafka e seus precursores, p. 148. Apud PERRONE-MOYSES, Leyla. *Flores da escrivania*: ensaios. p. 95.



como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação". Dessa forma, torna-se muito importante buscarmos de que modo ocorre o processo intertextual porque, através da detecção da forma como ocorreu a retomada de textos anteriores por um novo texto, podemos definir como foi encarada a tradição. Podemos perceber também como a nova obra nos leva a uma releitura do passado literário através de textos anteriores que são conclamados pelo novo texto a serem novamente lidos e tornarem-se novamente interessantes.

Pelo que vimos, podemos afirmar que Bandeira jamais se fechou às inovações estéticas propostas pelo modernismo, como o uso do verso livre (como um dos precursores), ou a bricolagem ... Porém, não assumiu uma posição rígida de combate à tradição; ao contrário, ao mesmo tempo em que se abriu às inovações estéticas propostas pelo movimento, soube também preservar, através de sua criação poética baseada na intertextualidade, as aprendizagens passadas, resgatando a tradição literária, rendendo-lhe tributos, como por exemplo nos poemas "À maneira de Alberto de Oliveira", "À maneira de Olegário Mariano", e outros, e, a partir deles, evoluindo através da estilização.

A partir do estudo da intertextualidade em Bandeira, podemos concluir que ele sustenta um caráter esteticamente dúbio ou híbrido em sua obra, pois, ao mesmo tempo em que possui traços clássicos, voltados para o passado e para as tradições acumuladas, apresenta também traços modernos que trazem renovações estéticas e temáticas, criando



uma obra lírica centrada no presente e espreitadora de futuro.

Enfim, com a intertextualidade, Bandeira traz a linguagem de outrem, ou sua própria linguagem anterior, novamente à luz do leitor para re-transformá-la em linguagem poética, atualizá-la, renovando assim o signo poético. Desta forma, ao mesmo tempo que resgata a tradição e a partir dela evolui, vai construindo uma poesia a partir da linguagem poética que fala de uma outra linguagem poética, como uma "metapoesia" ou um "metatexto poético".

BIBLIOGRAFIA



A) DO AUTOR

BONDEIRA, Sérgio. *Poesia completa e prosa*. Petrópolis, 4. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

B) GERAL

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Castor. *Crônica*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

BARROSO, J. *Amor, paixão e morte: a poesia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BRUNO, A. *Ensaio de crítica*. São Paulo: FFLCH, 1979.

ARROJO, Suzanne. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Principios)

BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoiévski*. Traduit du russe par Michèle Koltchévski. Paris: La Seuil, 1963.

_____. *Problèmes de poétique de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

A) DO AUTOR

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Reimp. 4. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1990.

B) GERAL

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

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

_____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Pólis, 1979.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris: Du Seuil, 1963.

_____. *Problemas da obra de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

- BÍBLIA SAGRADA. Tradução por João Ferreira de Almeida. 31a. impressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975./
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas*. Tradução e Introdução por Horácio Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BOCAGE, Manuel M. B. du. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980. (Fortuna Crítica, n. 5).
- _____. O "humour" Bandeiriano ou As histórias de um sabonete. In: ____ (org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980. p. 340-345. (Fortuna Crítica, n. 5)
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.
- CAMPOS, Haroldo. Bandeira, o Desconstelizador. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980. p. 279-285. (Fortuna Crítica, n. 5)



CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio de Exegese de um poema de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980, p. 198-206. (Fortuna Crítica, n. 5)

X CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. EIKHENBAUM, B. **et alii**. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução por Ana Mariza Ribeiro **et alii**. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. v. 5 - Modernismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970.

CUMMINGS, e. e. *40 poem(a)s*. Tradução por Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

N DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, Laurent **et alii**. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina. 1979. p. 51-76. (Tradução portuguesa da *Poétique* n. 27)

DELFINO, Luiz. *Poemas*. Rio de Janeiro: Tip. Jornal do Comércio, 1928.

ESPRONCEDA, José de. *Obras completas*. Madrid: Atlas, 1954.

FARIA, Gentil de. O tema da mulher fatal na literatura. In: Seminário Nacional de Professores Universitários de Língua e Literatura Inglesa, XXXI, 1989. *Anais...* Maringá: Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês, 1989. p. 239-259.



FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na "Belle époque" literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: NER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980. p. 142-157. (Fortuna Crítica, n. 5)

X JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 485-491.

12 JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: ____ **et alii**. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

27 KOTHE, Flávio R. Intertextualidade e Literatura Comparada". In: *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1981. p. 133-151.

KRISTEVA, Julia. Problèmes de la structuration du texte. In: FOUCAULT, Michel **et alii**. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968, p. 297-316. (Collection "Tel Quel")

7 LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973.

LOPEZ, José García. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1972. p. 448-453.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. 7a. ed. Porto Alegre: Globo, 1979.



MARIANO, Olegário. *Toda uma vida de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2 v., 1957.

MENDES, Nancy Maria. Intertextualidade: noções básicas. In: PAULINO, Graça e WALTY, Ivete (org.). *Teoria da Literatura na Escola*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1992. p-35.

MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3. ed. rev. amp. Petrópolis: Vozes, Brasília: INL, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORAES, Vinícius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte: Francisco Alves, 1913.

ORLANDI, Eni Pulcinelli e Guimarães, Eduardo. *Texto, leitura e redação*. São Paulo: Secretaria de Estado da Educação/CENP, 1988. (Atualização e aperfeiçoamento de Professores e Especialistas em Educação por multimeios - Projeto Ipê - Língua Portuguesa III)

OXFORD Advanced Learner's Dictionary. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivadinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaaios)

PONTIERO, Giovanni. A expressão da ironia em *Litertinagem*, de Manuel Bandeira. In: NER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980. p. 267-278. (Fortuna Crítica, n. 5)

____. *Manuel Bandeira (visão geral de sua obra)*. (Trad. Terezinha Prado Galante). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. 2. ed. Paris: Garnier, 1960.

ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro. Cantos populares do Brasil*. 3 v. Rio de Janeiro: José Olympio. 1954.

ROSENBAUM, Yudit. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

SCHMIDT, Augustó Frederico. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura, 1962.

SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Tradução por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.



SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução por
Cardigos dos Reis. 10a. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SUSSEKIND, Flora. A geléia & o engenho: em torno de uma
carta-poema de Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira. *Revista*
USP, São Paulo, EDUSP, n. 07 - set/out/nov., p. 97-114,
1990.

TAVARES, Hênio U.C. *Teoria Literária*. 3. ed. Belo Horizonte:
Bernardo Álvares, 1967.

— VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: —, *Variedades*. Tradução por Maiza Martins de Siqueira. São
Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.



