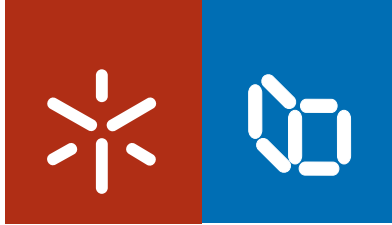




Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Anderson Villadala Antonangelo

**Ecos da lírica camoniana nos sonetos de
Lira dos Cinquent'anos, de Manuel
Bandeira**



Universidade do Minho

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Anderson Villadala Antonangelo

**Ecos da lírica camoniana nos sonetos de
Lira dos Cinquent'anos, de Manuel
Bandeira**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Lusófona

Literatura portuguesa / Literatura brasileira

Trabalho efetuado sob a orientação da

**Professora Doutora Maria Micaela Dias Pereira
Ramon Moreira**

e do

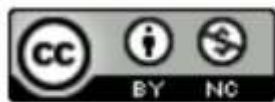
Professor Doutor Vagner Camilo

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.



Atribuição-NãoComercial
CC BY-NC

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Iracema e Luiz, e aos meus irmãos, Danilo e Fabio, pelo irrestrito apoio e suporte emocional nessa jornada acadêmica ultraoceânica, por vezes tão solitária.

Aos amigos próximos e queridos, artistas ou não, pelo incentivo e pelo diálogo, tão fundamentais para o equilíbrio no traçado desse processo.

Aos professores todos que tive nesse trajeto, com especial dedicação a minha orientadora, Professora Doutora Micaela Ramon, e a meu coorientador, Professor Doutor Vagner Camilo, não apenas por dar alicerce conceitual a essa dissertação, mas pela empatia dedicada no trato humano.

À poesia; por ser fundamento, meio e fim.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Ecos da lírica camoniana nos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos*, de Manuel Bandeira

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a presença de traços da lírica de Luís Vaz de Camões nos sonetos do volume *Lira dos Cinquent'anos*, do poeta brasileiro modernista Manuel Bandeira. O intento da investigação é demonstrar como o canônico escritor português, ainda que mais de três séculos após sua morte, continuou exercendo influência na produção poética em língua portuguesa, mesmo considerando-se distância temporal e física.

Para tanto, foi escolhido abordar os conceitos de influência, intertextualidade e gênio, propostos por Harold Bloom, para uma percepção teórica do processo de pervivência de um escritor canônico na produção de outro autor. Além dele, Jorge de Sena também é um dos guias dessa investigação, não apenas pelo seu notável trabalho como camonista, mas por ter um histórico de investigação acadêmica do Modernismo brasileiro, principalmente em relação a Manuel Bandeira.

A partir da análise dos cinco sonetos do livro de Manuel Bandeira, os resultados demonstram que tanto no aspecto temático, quanto no formal e no estilístico, a presença de Camões na produção de sonetos do poeta brasileiro se dá de maneira efetiva e constante.

PALAVRAS-CHAVE: Camões, cânone, influência, Manuel Bandeira, soneto.

Echoes of the camonian lyric in the sonnets of *Lira dos Cinquent'anos*, by Manuel Bandeira

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the presence of traces of Luís Vaz de Camões' lyric in the sonnets of the volume *Lira dos Cinquent'anos*, by the Brazilian modernist poet Manuel Bandeira. The aim of the investigation is to demonstrate how the canonical Portuguese writer, even though more than three centuries after his death, continues to exert influence on poetic production in Portuguese, even considering temporal and physical distance.

To this end, it was chosen to address the concepts of influence, intertextuality and genius, by Harold Bloom, for a theoretical perception of the survival process of a canonical writer in another author's production. In addition to him, Jorge de Sena is also one of the guides of this investigation, not only for his remarkable work as a camonist, but also for having a history of academic investigation of Brazilian Modernism, mainly in relation to Manuel Bandeira.

Based on the analysis of the five sonnets in Manuel Bandeira's book, the results demonstrate that both in the thematic, formal and stylistic aspects, the presence of Camões in the production of sonnets by the Brazilian poet takes place in an effective and constant manner.

KEYWORDS: Camões, canon, influence, Manuel Bandeira, sonnet.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO.....	1
1. INFLUÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE.....	7
1.1. Harold Bloom: estudos sobre cânone e gênio.....	7
1.2. Manuel Bandeira: um angustiado?.....	16
2. JORGE DE SENA: ELO ENTRE CAMÕES E BANDEIRA.....	20
2.1. Ponto de convergência.....	20
2.2. A crítica onto-sociológica.....	22
2.3. Bandeira à maneira de Camões: coração e cérebro.....	27
2.4. A “poesia menor” de Bandeira.....	31
2.5. Bandeira e a revolução modernista brasileira.....	36
2.6. Jorge de Sena e sua análise dos sonetos camonianos.....	47
3. OS SONETOS DE LIRA DOS CINQUENT’ANOS.....	52
3.1. Análise individual dos sonetos.....	54
3.2. Visão geral do conjunto.....	76
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

INTRODUÇÃO

“Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.”

(Bandeira 1986, p.207)

Libertação. Na palavra que finaliza o poema *Poética*, do pernambucano Manuel Bandeira, está expressa, talvez, a ideia central a que ele é popularmente associado no contexto da poesia modernista brasileira. O brado de libertação poética, proferido juntamente à geração de 22, alçou Bandeira ao posto de revolucionário, subversivo, contraventor. O poeta mostrava estar “farto do lirismo comedido”. Lado a lado com outros poetas da geração de 22, assumiu a postura de valorização do português brasileiro, oralizado, de valorização de palavras consideradas até então “não-poéticas”, de rejeição das estruturas formais que limitavam o alcance da poesia, como as formas fixas ou os temas a que nos referimos comumente como grandiosos e universais.

Diante de tal cenário, é plausível imaginar que o rompimento com as tradições linguísticas e formais, no intento de valorização de uma estética e uma cultura pretensamente brasileiras, levaria Bandeira e os outros poetas a um afastamento, senão a uma rejeição completa em relação ao cânone da literatura de língua portuguesa. Os parnasianos brasileiros eram o alvo imediato; seria um palpite bem direcionado que os antigos classicistas, neoclassicistas, parnasianos e outros promotores do verso limado, da forma fixa, da oficina do verso fossem alvo direto dessa rejeição.

No entanto, o antigo cânone nunca foi exatamente negado. Eventualmente, ele foi inclusive retomado como emulação, como paródia, como homenagem. E também foi retomado como força poética que persiste, após séculos, exercendo influência em uma literatura que, ainda que quisesse expressar uma direção absolutamente diferente daquela anterior, havia bebido extensamente em sua fonte. As marcas estavam ali, sendo passadas pelos séculos, como ecos, como palimpsestos, como permanência.

No caso específico de Manuel Bandeira, a importância da poesia clássica nunca foi negada. Pelo contrário, muitas vezes foi reiterada como elemento fundamental para sua formação:

Desde o primeiro ano tivemos a fortuna de contar entre os nossos mestres o Professor Silva Ramos. Não repetirei aqui o que já disse do melhor modo que pude nas *Crônicas da Província do Brasil*. A Silva Ramos e a Sousa da Silveira devo o gosto que tomei a Camões, cujos principais episódios de *Os Lusíadas* eu sabia de cor e declamava em casa para mim mesmo com grande ênfase. O que ainda lamento é não ter tomado então conhecimento da lírica do maior poeta de nosso idioma. Do Camões lírico apenas sabia o que vinha nas antologias escolares, especialmente na que era adotada no Ginásio, a de Fausto Barreto e Carlos de Laet. (Bandeira 1986, p.35)

O trecho de *Itinerário de Pasárgada*, em que Bandeira discorre acerca de sua própria trajetória literária, mostra como a poesia clássica, metrificada, foi importante em sua formação poética. Mais especificamente, a poesia camoniana. Apesar da reflexão feita já em sua maturidade, lembrando os primórdios de sua relação com a literatura, é notável o fato de que mesmo em seus livros mais envolvidos na questão de subversão do antigo para reafirmação de um novo referencial brasileiro (como em *Libertinagem*, por exemplo), Bandeira também apresenta poesia metrificada, rimada, às vezes mesmo com uma linguagem mais formal e hermética. Aparentemente, o fato de ter se juntado à geração de 22 para assumir uma posição combativa em relação às tradições, de modo programático e coletivo, não fez com que deixasse de lado a sua relação com a metrificação, a rima, o trabalho formal, que está em sua base e se tornou cada vez mais elaborado, conforme evoluiu como escritor.

Em relação às formas fixas que utilizou ao longo de sua vasta produção, Manuel Bandeira explorou muitas possibilidades, inclusive com formas híbridas que experimentou por conta de sua intensa leitura de poesia, que acabava por ser refletida em sua produção. Como um erudito do campo da metrificação, foi ativo no estudo dos meandros dos processos poéticos tendo, além de seus próprios estudos, prefaciado a *Versificação Portuguesa* de Said Ali, apesar da discordância formal em relação ao teórico: Said era um defensor do ritmo grave na metrificação, aquele em que há uma última contagem silábica após a última sílaba tônica; já Bandeira era defensor do ritmo agudo, à moda francesa, introduzido na língua portuguesa por Castilho em 1851, em que a última sílaba a ser contada no verso seria a última sílaba tônica da palavra final. Bandeira apresenta ainda considerações acerca da metrificação e da poesia em um incontável número de correspondências com outros escritores, e em *Seleção de prosa* e em *De poetas e de poesia*, o que nos fornece a dimensão clara de que, mesmo

tendo assumido a via libertária (tanto no que concerne as formas quanto os conteúdos e estilemas poéticos), fê-lo na posição de alguém que tinha uma intenção político-artística definida, porém ancorada num sólido conhecimento e domínio das ferramentas formais e estilísticas.

Entre toda a variabilidade da produção de Bandeira, uma das formas poéticas que sempre cultivou em suas diversas fases foi o soneto. Porém, mesmo dentre os sonetos, também houve experimentação: sonetos ingleses, sonetos italianos decassílabos, sonetos alexandrinos, e mesmo aqueles em que rompia de alguma maneira com o esquema tradicional de rima ou de sílabas poéticas. E é em *Lira dos Cinquent'anos* que Bandeira é comumente reconhecido por alcançar o auge de seu requinte formal. O livro, que em sua primeira edição foi incluído em *Poesias Completas*, apresenta um refinado trabalho do poeta no âmbito da elaboração formal. O soneto permeia a criação do pernambucano desde sua primeira obra, *A cinza das horas*, coletânea que tem como terceiro poema justamente um soneto decassílabo no estilo novo, denominado *A Camões*:

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

Gênio purificado na desgraça,
Tu resumiste em ti toda a grandeza:
Poeta e soldado... Em ti brilhou sem jaça
O amor da grande pátria portuguesa.

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

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

(Bandeira 1986, p.120)

O poema de *A cinza das horas* deixa evidente a importância de Camões para a composição poética de Manuel Bandeira. Não se trata de uma paródia, mas de uma construção poética claramente baseada em uma homenagem. O poema faz referências diretas a *Os Lusíadas*, seja por falar sobre um poema “de heroísmo e de beleza”, seja pela retomada, no último verso, do primeiro verso da epopeia. Camões, que foi soldado além de poeta é, aqui, na construção de Bandeira, o grande propagador da língua portuguesa por todos os continentes, como um patrono, um divulgador. Não morrerá a língua portuguesa enquanto a obra camoniana sobreviver. Por isso, não há contradição entre o aspecto libertário da poesia de Bandeira e seu apego à tradição: não fosse por Camões, não haveria referência literária a se reformar, a se reconstruir, a se transformar.

A alusão a Camões se dá não só em relação à epopeia do povo português, mas também à lírica camoniana, por conta justamente da escolha pelo soneto à maneira de Camões. Tanto a obra épica quanto a lírica do poeta português estão referenciadas na homenagem feita. Estudar os ecos camonianos na formação das literaturas de língua portuguesa é estudar uma vasta influência, quase onipresente, na formação geral dos escritores posteriores.

Daí, justamente, a dificuldade de identificar a presença concreta do mais célebre poeta português na literatura que se segue, seja na própria literatura lusitana ou em outras literaturas de língua portuguesa. Ao situar-se na gênese da lírica clássica portuguesa e ao abordar temas que perpassarão séculos e séculos de literatura, tende-se a observar a presença camoniana quase como um espectro pairando por sobre as mais diversas espécies de produção. Notadamente, em muitos dos momentos históricos dos séculos seguintes de literatura, essa referência foi construída de maneira mais direta e concreta, fosse pela temática amorosa que saltava no romantismo, fosse pelas referências clássicas que abundavam no arcadismo, pelas formas tradicionais e pelo soneto que permeou desde produções simbolistas até parnasianas. Ou mesmo pela referência direta a Camões, como, por exemplo, nas produções advindas dos centenários camonianos, sempre referendados pelos grandes escritores de cada época. Essa influência também pode se dar pela crítica, pela paródia do canônico escritor, ou pela própria negação da forma e das temáticas abordadas na lírica camoniana, como por vezes também foi feito na literatura de língua portuguesa, não só em solo lusitano.

Como, então, identificar como se dá a influência de um autor canônico, como Camões, em uma produção posterior de mais de três séculos de diferença? Como demonstrar que, mesmo após tantos séculos, e com um continente de distância, Camões tem influência direta na produção de Manuel Bandeira? Notadamente, as leituras de ambos os autores são fundamentais para chegarmos

nessas conclusões, para que sejam captadas observações acerca de suas semelhanças em relação a aspectos formais e temáticos, além das referências diretas que, como já vimos, são trazidas por Bandeira com regularidade. No entanto, para a maior solidez nessa análise, é preciso estudar de que maneira pode ser entendida a intertextualidade entre autores para que, por meio dessa compreensão teórica, possamos determinar de forma concreta como ocorre esse diálogo entre os dois poetas: o modo pelo qual podemos identificar, nos meandros dos versos de Bandeira, a pervivência¹ do escritor português.

Por isso, por toda a referência que Manuel Bandeira faz a Camões, em sua poesia e em sua autobiografia, por todo seu trabalho e conhecimento em relação a metrificação, e por seu cuidado em particular com a construção precisa de sonetos ao longo da carreira, é plausível investigarmos de que maneira a construção dos sonetos de Bandeira é impactada pelo trabalho com sonetos de sua referência poética fundamental, o português Camões. Para esse trabalho, foi escolhido como referência de análise o conjunto de sonetos de *Lira dos Cinquent'anos*, livro, como antes dito, que marca a maturidade artística do pernambucano. Buscaremos investigar de que maneira os sonetos presentes no livro representam, por meio de inflexão neoclássica e tensionamento entre modernidade e tradição, o modo como Camões permanece vivo, mesmo após séculos de sua morte.

Para além dos estudos de intertexto, serão utilizados, também, os escritos acadêmicos do escritor e crítico português Jorge de Sena. Ao longo do século XX, por meio de seu desenvolvimento de um método crítico centralizado principalmente na análise estrutural da poesia de Camões – e também de seus predecessores, como Petrarca ou Sá de Miranda –, Jorge de Sena oferece uma visão nova no âmbito dos estudos camonianos, e que veio a enriquecer o debate acerca do problema do cânone, debate que perpassa séculos e que acumula dezenas de divergências de concepção entre os teóricos. Esses estudos vieram a consolidá-lo como um dos maiores acadêmicos camonistas. Sobre as diversas formas líricas adotadas por Luís de Camões, Jorge de Sena aplica sua análise minuciosa e estrutural; e, entre elas, devota especial atenção ao soneto camoniano e ao soneto quinhentista peninsular, base para seu estudo comparativo. Parte desses estudos é desenvolvida no Brasil, onde Jorge de Sena alcança, concretamente, o seu grau acadêmico de doutor em literatura. Sabemos que ele também devotou substanciais artigos e ensaios ao poeta pernambucano, e que por ele detinha admiração como poeta, como referência maior do modernismo junto a Carlos Drummond de Andrade. Acreditamos ser relevante, portanto – apesar de Jorge de Sena não haver dedicado a essa comparação

¹ O conceito de "pervivência" é uma tradução proposta por Haroldo de Campos ao "Fortleben" de Walter Benjamin: a "sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer." (Campos 1989, p.59)

entre os poetas um estudo específico – que os estudos do crítico sirvam como uma fonte para que pontos de relação entre as produções possam ser estabelecidos.

Além dos estudos de Jorge de Sena, buscaremos, nesse estudo, também fundamentar as possíveis comparações com base nas investigações de Harold Bloom acerca de intertextualidade/influência, cânone e gênio. O crítico norte-americano é reconhecido por assumir a postura de defesa do cânone como elemento que impacta a produção das gerações vindouras, afastando-se assim de outros posicionamentos críticos de seus contemporâneos, que buscam a análise centralmente direcionada ao objeto poético de maneira isolada. No âmbito do estudo que se segue, acreditamos ser fundamental, necessariamente, estudar com aprofundamento os elementos teóricos que buscam dar sustentação às ideias de influência e intertexto.

A presença camoniana nos sonetos de Manuel Bandeira será analisada principalmente em relação a três aspectos: as escolhas formais; as escolhas temáticas; e as maneiras como a produção literária se vincula aos valores sociais dos contextos em que os seus autores se inscrevem. Com essa análise, espera-se demonstrar de que forma os poemas de Manuel Bandeira projetam esses palimpsestos, esses ecos camonianos que por séculos permanecem na construção das literaturas em língua portuguesa, e que vivem nos sonetos do modernista brasileiro.

Assim, o trabalho que se segue é estruturado do seguinte modo: após a introdução, no capítulo 1, investigamos os conceitos de *influência*, *cânone* e *gênio*, em Harold Bloom, para aprofundarmos a análise acerca da intertextualidade existente entre os dois autores; o segundo capítulo é dedicado aos contributos dados pelos estudos de Jorge de Sena, como elo entre Camões e Bandeira, no campo da crítica literária; o terceiro comporta a leitura analítica dos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos* numa perspectiva comparativa em relação aos sonetos camonianos; no capítulo final, apresentam-se as últimas considerações acerca dos principais resultados da investigação.

1. INFLUÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE

1.1. Harold Bloom: estudos sobre cânone e gênio

Ao nos aproximarmos da obra do crítico Harold Bloom, observamos que muitos dos conceitos com os quais ele trabalha em suas produções passam longe de serem considerados unanimemente. Ao contrário disso, de meados do século XX em diante, os conceitos que aborda, como “gênio”, “influência”, “cânone” e outros que apontam a pervivência de um autor na obra de outro, são constantemente combatidos por meio do enquadramento de uma análise mais centralizada no próprio objeto poético, que se afasta das considerações acerca da presença do autor como elemento definidor em determinada peça textual. No entanto, reconhecemos a importância de sua conceituação para os estudos comparativos e que investigam os índices de intertextualidade entre autores, períodos, obras. Dessa maneira, buscamos deixar claro, aqui, que, por conta da relevância de seus conceitos para os estudos de intertextualidade, optamos por utilizá-los como ferramenta para essa análise comparativa por considerá-los um elemento produtivo para o intuito dessa investigação.

Quando pensamos na influência de uma gigantesca figura canônica em gerações posteriores à sua, nos “poetas maiores”, parece um palpite simples dizer que influenciaram toda a produção vindoura, seja em poesia ou em outros gêneros. Como podemos sequer não colocar em perspectiva as influências de Dante ou Shakespeare na literatura ocidental? Afirmar a preponderância de suas produções, originalidade e influência parece, de fato, tarefa que beira a obviedade. Da mesma maneira, quando consideramos uma das grandes figuras canônicas ocidentais, e certamente a maior de língua portuguesa, Luís Vaz de Camões, negar a vastidão de sua presença na mente de gerações de autores posteriores seria irresponsável e simplório, ainda que essa influência, muitas vezes, seja dada pela negação do referencial.

Sendo essa influência algo que salta de maneira tão evidente em uma primeira análise, necessitamos de um maior aprofundamento em como se dá, especificamente, essa influência em nível de composição e construção de referenciais técnicos e, no caso, líricos. Certamente, Camões influenciou a obra de Manuel Bandeira, mais de trezentos anos depois – o próprio Bandeira reconhece essa fundamental influência no desenvolvimento de seu processo técnico. Por isso, busquemos enxergar como se constroem esses meandros estruturais, esses detalhes em que podemos identificar

de maneira mais concreta e objetiva a permanência de Camões na lírica de Bandeira – mais especificamente, nos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos*.

Para o estudo dessa influência, vale colocarmos em questão a discussão sobre o que determina o caráter canônico de uma figura literária. No caso, o que faz de Camões esse poeta colocado numa condição praticamente superior à humana por uma infinidade de outros significativos escritores. Para tal intento, valhamo-nos dos estudos de Harold Bloom acerca de questões relacionadas a cânone e genialidade.

Em *O cânone ocidental*, Bloom busca investigar as fundamentações do cânone:

Se encararmos o Cânone como a relação de um leitor e de um escritor individuais com aquilo que foi preservado de entre tudo o que foi escrito, esquecendo a ideia de cânone como uma lista de livros de estudo obrigatório, então o Cânone dá-se a ver como idêntico à literária Arte da Memória e não ao sentido religioso de cânone. A memória é sempre uma arte, mesmo quando trabalha involuntariamente. (Bloom 2011, p.31)

Partindo dos pressupostos adotados por Harold Bloom, mais concretamente de que o cânone se estabelece a partir da memória, podemos admitir que quem estabelece o autor canônico como elemento sólido são aqueles que o retomam ao longo dos séculos que se seguem, sejam eles escritores, leitores ou mesmo os críticos. Evidentemente, os elementos que permitem que algo se torne memorável ao longo de séculos transitam dentro de um sistema de valores – que, por mais que possam expressar determinada ideologia (através de recortes de classe social, herança étnica ou outros fatores que inevitavelmente se conectam ao pensamento de um determinado contexto socio-histórico) –, são mensuráveis pelos ecos que o discurso do autor recebe ao longo dos anos, décadas, séculos posteriores. Não há como considerarmos que um autor se estabelece como um elemento de memória coletiva persistindo por séculos sem considerarmos que ele exerce um impacto expressivo, fundamental, em relação ao seu sistema de escolhas técnicas e em relação ao conjunto de valores de sua época. Bem vimos, anteriormente, como Jorge de Sena explicita de que maneira Camões foi um revolucionário em relação às temáticas de sua época, com uma complexa composição que envolvia racionalidade e sentimento concomitantemente, sob a perspectiva de uma dialética existencialista, e que, mesmo tendo bebido no aspecto formal da lírica petrarquista, teve o cuidado de dela selecionar determinados elementos, instrumentalizá-la e fazer disso uma marca que acabou sendo sua, com

esquemas rítmicos mais específicos e de variabilidade mais enxuta (aqui, especificamente, no âmbito dos sonetos).

Notadamente, portanto, Luís Vaz de Camões, certamente, como grande referência canônica da língua portuguesa, acaba impactando diretamente muitos dos grandes escritores e escritoras posteriores, e indiretamente também muitos deles, pois ao revolucionar um determinado sistema de valores, seja esse sistema conteudístico ou técnico, abre portas para que novas gerações possam caminhar livremente por essas estradas e estabelecer os seus próprios caminhos dentre o que já foi desbravado. O cânone camoniano é assim, reconhecido, não de maneira impositiva, mas quase como um movimento natural, por meio do quanto é referendado pelos grandes dos séculos vindouros, pelo reconhecimento crítico que existe há tempos e que continua a persistir até nossos dias, e pelo fato de sua leitura perdurar também por séculos, por gerações de leitores que, mesmo dentre um vasto e variado sistema de valores ao longo do tempo, reconhece na figura do poeta português aquele que, mesmo que distante na linha temporal, ainda representa determinados anseios dos seres humanos.

Se considerarmos os aspectos revolucionários que Camões apresenta, de acordo com a leitura de Jorge de Sena, e os conceitos de Bloom que nos fazem fundamentar os alicerces de uma figura canônica na memória, poderíamos afirmar, guardadas as proporções da subjetividade do conceito, que Luís de Camões representaria a figura de um gênio? Em que consistiria, exatamente, essa genialidade? Busquemos investigar as possibilidades que esse conceito nos oferece, sob a mesma análise dos escritos de Harold Bloom, para procurarmos entender a permanência do poeta português como um elemento que atravessa os séculos.

Em *Gênio*, Harold Bloom busca investigar quais são os elementos que fazem com que um autor possa receber esse epíteto na historiografia da literatura. Escolhe uma centena de autores da literatura universal que podem receber, segundo seus critérios, essa qualificação – e Luís de Camões está entre esses cem escritores.

Para Bloom, um ponto de partida para essa reflexão é o de que “O gênio, a meu ver, é idiossincrático, enormemente arbitrário e, em última instância, solitário” (Bloom 2014, p.13). Apesar de uma definição ainda aberta, podemos observar que na base de sua reflexão parecemos ter um indivíduo que apresenta um sistema ideológico que oferece questionamento ou conflito em relação aos ditames ideológicos de seu tempo, afinal, sendo um idiossincrático arbitrário, necessariamente encontra-se na posição de oferecer inovações dialéticas ao sistema de pensamento de sua época – o que, em última instância, frequentemente leva a figura ao isolamento, pois o questionamento do

sistema de valores que representa o *status quo* não costuma ser recebido de maneira pacífica. E isso termina por colocar o gênio num lugar solitário, pois suas ideias são preteridas em seu contexto cultural. Esse ponto referenda a ideia de Jorge de Sena acerca do papel questionador de Camões, e mesmo, num espectro mais amplo, o aspecto da biografia do poeta, que o apresenta como praticamente na miséria antes de falecer, como se assumisse a posição de um “*poeta maldito*”.

Os escritos de Bloom nos permitem projetar alguns parâmetros para a definição de genialidade – no caso específico, para a genialidade de Camões – que, por mais que transitem em critérios que se fundamentem em subjetividade, estabelecem um caminho possível para a consolidação da ideia de cânone e influência. Para o próprio Bloom:

O gênio literário é difícil de definir e depende de uma leitura profunda para sua verificação. O leitor aprende a identificar-se com o que sente como uma grandeza que se pode juntar ao eu, sem violar a sua integridade. (...) O gênio na sua expressão escrita é o melhor caminho para alcançarmos a sabedoria, e eu acredito que é o verdadeiro uso da literatura para a vida. (Bloom 2014, p.28)

A identificação do conceito de genialidade por Bloom confunde-se mesmo com o conceito de sabedoria e conhecimento, e podemos projetar que então o gênio, em sua singular expressão literária, representa algum tipo de avanço para o conhecimento de sua época. Esse é um ponto também referendado por Sena, quando identifica em Camões um profundo adensamento da dialética de sua época, colocando o poeta português numa categoria que transcende o petrarquismo e o platonismo. Nesse sentido, Camões teria trazido novos patamares de compreensão para os dilemas e idiosincrasias de sua época, não só se transformando em uma referência de construção poético-literária propriamente dita, mas mesmo em um elemento de investigação das questões relativas ao pensamento filosófico de sua geração.

E por meio dessa força reformadora dos valores de sua época – e, muitas vezes, mesmo de épocas vindouras – o gênio, sob a perspectiva de Harold Bloom, é aquele que oferece uma certa vivência prolongada ao longo dos séculos; o impacto de seus conceitos acaba por ser determinante para que ele sobreviva no campo das ideias, exercendo a sua influência como um cânone – uma régua, uma referência de medida – para tantos autores posteriores ao seu tempo. No momento em que Harold Bloom se tornou uma referência crítica, ou seja, em que boa parte dos críticos seus contemporâneos propalava o conceito de “morte do autor” como base para a análise técnica do objeto

literário, Bloom se posicionou de maneira radicalmente contrária, mesmo porque, para se afirmar a construção do cânone e do gênio, uma figura de autor singular e única, diferente dos outros de sua época, apresenta-se como ponto necessário de construção. Ainda em *Gênio*, Bloom afirma:

Até há pouco tempo, estava na moda falar da «morte do autor», mas também isto se tornou lixo. O gênio morto está mais vivo que nós (...). A vitalidade é a medida do gênio literário. Lemos à procura de mais vida e só o gênio a pode disponibilizar.

O que torna o gênio possível? Há sempre um espírito da época e gostamos de nos iludir dizendo que o mais importante de uma figura memorável é a sua relação com um período em particular. Nesta falsa crença, que é ao mesmo tempo acadêmica e popular, toda a gente é determinada por fatores sociais. A imaginação individual submete-se à antropologia social ou à psicologia de massas e é assim explicada de modo simplista. (Bloom 2014, p.29)

Harold Bloom traz nesse trecho a profunda reflexão de que o gênio morto está mais vivo do que nós. É interessante a consideração categórica do crítico, num momento em que a crítica tende a fazer o caminho oposto, e rejeitar a ideia de um cânone que perdura por gerações; afinal, o autor seria apenas um produto do seu meio. O autor estaria “morto” porque a sua produção seria reflexo da mentalidade impregnada em determinada sociedade em determinado momento; seria, assim, a figura do autor muito mais próxima do objeto, refletindo valores da época, do que do autêntico sujeito criador. A rejeição veemente de Bloom face a essa proposição traz como contraponto central o dado quantificável da vivência dos autores canônicos após a sua morte física. No caso de Camões, após mais de quatro séculos de sua morte, a influência nominal, direta, e também a indireta, na produção contemporânea continuam a existir e, por isso, de fato dão sustentação à tese do crítico; assim como a vivência de Dante, de Shakespeare, de Cervantes e de tantos outros autores considerados como gênios, canônicos, e que forjam em sua produção e em sua influência posterior a sua imortalidade.

Nesse aspecto, Bloom e Sena parecem referendar essa posição de “poeta maior”, gênio, conferida a Camões, ao rejeitar lados opostos e se encontrarem no meio possível da análise. Jorge de Sena rejeita frontalmente a crítica que ele denomina impressionista, que se fundamenta apenas na imagem mítica do autor, sem valer-se do aparato técnico da crítica para fundamentar a ideia de que o próprio objeto poético oferece elementos analíticos capazes de explicitar o lugar de “maioridade” de um poeta na história do cânone; no entanto, esses elementos não podem ser desprezados. Bloom

rejeita fundamentalmente a crítica que apenas observa o objeto poético como o resultado previsível do pensamento social e psicológico de um determinado contexto geográfico e temporal; sem, no entanto, desprezar a importância que o aparato de análise pode desempenhar na construção do trajeto de grandeza dos autores e na compreensão de seu estabelecimento como cânone. Nesse sentido, os dois autores parecem se aproximar da proposição de crítica onto-sociológica trazida por Sena, pois levam em conta tanto a elaboração técnica enquanto elemento de diferenciação da construção literária, como também a maneira como os autores lidaram com os valores de sua época – e no caso do cânone, a reelaboração da realidade por meio das ideias trazidas, seja pela revolução ideológica considerada por Sena, seja pela permanência das ideias pelos séculos adiante, considerada por Bloom.

Mas a minha meta primordial é aumentar a nossa apreciação do gênio e demonstrar como se engendra, invariavelmente, graças mais ao estímulo do gênio prévio do que pelos contextos culturais e políticos (...).

O meu tema é universal, não tanto pela existência de gênios cuja obra alterou o mundo, e que voltarão a existir, mas porque o gênio, por mais reprimido que esteja, existe em muitos leitores. (Bloom 2014, p.33)

No caso a ser analisado aqui, aparentemente é um ponto de difícil contestação o de que Camões teria atravessado os séculos, através de sua influência, e sido inquestionavelmente importante na formação de leitores, como foi para Bandeira desde o início de sua extensa carreira, devotando ao gênio português lugar cativo em suas memórias no *Itinerário de Pasárgada*, e em sua produção, com o poema em homenagem ao mestre logo em seu primeiro livro. Certamente, Camões exerce um determinado papel no conflito com os valores psicológicos e sociológicos de sua época, como é a tendência de análise de uma crítica mais contemporânea – o próprio Jorge de Sena reiteradamente afirma o papel de ruptura de valores que Camões exerceu, e Bloom ressalta o papel do cânone e do gênio como elementos solitários, justamente por contestar os valores estabelecidos em suas épocas – no entanto, a vivência de Camões ao longo dos séculos é palpável e nominal, mesmo sem entrarmos nas influências indiretas.

Em suas considerações sobre a genialidade, Bloom acaba por explicitar o quanto a influência do cânone, na sua existência por séculos, se referenda como uma medida do tamanho de sua genialidade. Considera, no entanto, que nem todo gênio ou todo cânone terão a mesma amplitude de

influência ideológica. E isso não quer dizer que não são desejáveis também, na literatura ou na arte, como importantes elementos para constituição canônica, ainda que com “brilho” menor:

Desejar um Dante ou um Shakespeare, um J. S. Bach ou um Mozart, um Miguel Ângelo ou um Leonardo é pedir de mais, dado que os talentos de tal magnitude são muito raros. Contudo, queremos e necessitamos daquele que se elevar acima do século XXI, qualquer que seja a sua manifestação. (Bloom, 2014, p.35)

A consideração de Bloom parece se colocar relativamente em paralelo com a elaboração de Jorge de Sena acerca do que ele chama “poesia maior” e “poesia menor”. O poeta maior, nesse sentido, atravessa os séculos pela força de sua reconstrução dos valores e de sua influência. O poeta menor, por sua vez, apresenta uma poesia que num primeiro momento oferece impacto contextual. E, certamente, para o mundo das artes, seja na recepção, seja na crítica ou na própria influência para os artistas que estão por vir, ambos são importantes, tanto o poeta menor quanto o maior. Seria Bandeira capaz de atravessar o século XX e, mesmo sem a relevância das gigantescas figuras canônicas elencadas por Bloom, gerar um impacto expressivo além de sua própria época? Podemos fazer projeções, mas só a história da literatura poderá nos dizer isso, nas décadas e séculos que virão. Mas o que se pode afirmar com certeza é que Camões, que vem desde o século XVI sendo referência absoluta para a poesia de língua portuguesa, afirmando-se como o cânone da linguagem poética *per se*, certamente se encaixa na categoria de gênio, de cânone, de poeta maior, pois a sua obra insiste em permanecer integralmente viva séculos após a sua morte. Inclusive, na formação e na produção do próprio Manuel Bandeira.

Claro que esse debate sobre genialidade, por sua natureza fundamentalmente subjetiva – visto o conceito de gênio ser subjetivo – tem um caráter especulativo, apenas com a função de investigar os parâmetros para formação de cânone e consolidação de influência. E essa subjetividade se dá não só pela questão do critério para a elaboração do conceito, mas pelo próprio limite da formação literária daquele chamado de gênio: em que ponto, exatamente, começa a sua liderança como indivíduo, e até que ponto está sendo exposta a influência anterior que ele apresenta de suas experiências como leitor e como autor em construção? Acerca desse dilema, Bloom também se manifesta em relação a sua busca conceitual:

A originalidade arrebatadora é um componente crucial do génio literário, mas essa mesma originalidade é sempre canónica, na medida em que reconhece e se concilia com os seus precursores. (...).

Onde começa o eu? A resposta freudiana é que o *ego* investe em si mesmo, centrando assim um eu. (...). O nosso reconhecimento do génio é sempre retroativo, mas quando é que o génio se reconhece a si mesmo pela primeira vez? (Bloom 2014, p.38)

O questionamento trazido por Bloom nos auxilia a perceber a esteira das influências, que analisaremos *in situ* nos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos*. Ainda que consideremos aqueles ditos génios da história da literatura, devemos perceber que mesmo neles é difícil mensurar exatamente em que ponto começa esse traço do *ego*. Como veremos nas análises de Jorge de Sena, a influência de, por exemplo, Petrarca, foi fundamental na formação da lírica camoniana. No entanto, para Sena, Camões consegue pegar essa base petrarquista oferecida e levá-la a um nível de aprofundamento ainda mais incisivo de reflexão. Justamente por isso, como saber se Camões teve consciência dessa suposta genialidade enquanto vivo?² Provavelmente, é uma pergunta para a qual nunca teremos resposta, e vale apenas para especularmos sobre a consciência que um autor tem do seu suposto alcance – ainda que isso também possa assentar em seu próprio referencial subjetivo, atravessado por convicções e impressões. Podemos, no entanto, ainda que não saibamos exatamente dizer onde começa o *ego* camoniano, seguramente atestar a influência que exerceu e exerce ao longo dos séculos. Se a referência como génio reside ainda em um ponto relativamente subjetivo, a certeza de que exerce a função de cânone é muito mais palpável.

Ao pensarmos no alcance da influência que Camões pôde exercer em Manuel Bandeira quase quatro séculos depois, percebemos que existe um diálogo de indivíduos que estão separados por um contexto e um sistema de valores muito discrepantes na história. Dessa maneira, ao analisarmos o poder de um génio ou de um escritor canónico ao longo dos séculos, vemos a consolidação do pensamento de que sua força é muito mais disruptiva do que formativa, o que referenda a ideia do génio como uma figura isolada e solitária, trazida por Bloom. Por isso, dentro dessa perspectiva, considera-se o eco desse discurso do autor canónico mesmo distante de sua época. Afinal, ele transcendeu os valores que norteavam o seu contexto. Bloom nos diz:

² Apesar dessa impossibilidade em determinar o alcance da própria consciência de Camões acerca de sua suposta genialidade, é notável que tanto na lírica quanto em sua poesia épica, por vezes, a *persona* poética presente expressa essa afirmação de autoconsciência de genialidade. Vejam-se, a título de exemplo, os conhecidíssimos versos da estrofe 154 do Canto X de *Os Lusíadas*: "(...)Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente, / Cousas que juntas se acham raramente". (Camões 2000, p.285)

Os maiores escritores do ocidente subvertem todos os valores, tanto nossos como deles. Os estudiosos que nos exortam a encontrar em Platão, ou em Isaías, a origem da nossa moralidade e dos nossos princípios políticos estão desfasados da realidade social em que vivemos. Acredito muito convictamente que se formos ler o Cânone Ocidental para formar os nossos valores sociais, políticos ou pessoais, transformar-nos-emos em monstros de egoísmo e exploração. (Bloom 2014, p.42)

A visão de Bloom se conecta novamente às ideias de Jorge de Sena, ainda que indiretamente, sobre as definições de “poeta maior” e “poeta menor”. Se o poeta menor apresenta um determinado impacto em sua geração, para Sena, o poeta maior terá a capacidade de um impacto para além de seu tempo. Naturalmente, isso só pode ser a expressão de uma característica disruptiva em relação ao sistema de uma época – ou mesmo de diversas épocas subsequentes.

Dessa maneira, vemos que como base da análise para a intertextualidade, tanto em seus aspectos teóricos, quanto na prática da verificação da influência de Camões sobre Manuel Bandeira, é necessário considerarmos o aspecto que torna o poeta português alguém que perpassa o século XVI e que continua vivo, tratando a negação da morte do autor, trazida por Bloom, como um pressuposto argumentativo. Conforme reafirma ainda o teórico:

O Cânone é, na verdade, um instrumento de medição da vitalidade, mas que tenta medir o incomensurável. A metáfora antiga da imortalidade do escritor é relevante neste caso, permitindo que através dela se renove o poder do cânone. (Bloom 2014, p.52)

Se o cânone é uma medida da vitalidade do autor, observemos de que maneira, então, Camões permanece vivo séculos depois, do outro lado do oceano, no contexto do modernismo brasileiro, por meio da voz de Manuel Bandeira.

1.2. Manuel Bandeira: um angustiado?

É evidente que, no âmbito da poesia, assim como no âmbito literário de maneira mais ampla – e mesmo no campo artístico, de forma mais geral – artistas influenciam-se uns aos outros de modo mais ou menos direto. Essa influência, que num primeiro momento pensa-se ser necessariamente de imitação, endosso ou reafirmação, pode ser dada também como forma de negação, seja por contraposição direta ou por paródia. Não à toa, movimentos artístico-literários comumente se fundamentam na rejeição do modelo anterior, como o Realismo fez em relação ao Romantismo ou, no início do século XX, no Brasil, o Modernismo fez em relação ao Parnasianismo.

Dito isso, parece missão simples imaginarmos que Luís de Camões, o maior expoente histórico da poesia em língua portuguesa, exerça influência direta em todas as gerações de poetas que apareceram nos séculos seguintes, e indireta em muitos deles, por serem influenciados em segundo ou terceiro nível. No entanto, é justamente o fato de ser tão simples supor a sua influência que torna complexa a missão de identificá-la de maneira concreta. Em que níveis linguísticos, estilísticos, formais e contedísticos Camões impacta a produção de outros poetas?

Além da dificuldade conceitual nessa identificação, somos ainda expostos a um outro empecilho quando o objetivo é perceber a sua influência na obra de Manuel Bandeira: de que modo podemos traçar, de maneira concreta, quais são os ecos deixados por Camões na lírica de um poeta que teve o seu expoente criativo quatro séculos depois do ícone português? Como Camões sobrevive nos versos de Bandeira? De que forma tensiona a lírica do pernambucano?

Para uma abordagem concreta acerca dos pontos que permitem uma busca sólida pelos traços e indícios na poética de Bandeira que podem ser associados à influência camoniana, concluímos que se faz necessário um estudo sobre os caminhos da intertextualidade. Julgamos imprescindível uma consideração sobre os modos como pode se dar esse nível de influência, além da mera identificação de elementos que transitam na forma e no conteúdo camonianos – que, de uma maneira geral, aparecem em inúmeros textos e poemas ao longo da história da literatura, não apenas de língua portuguesa.

Harold Bloom, em *A Angústia da Influência – uma teoria da poesia*, nos coloca ante o dilema de um poeta, que é o de reconhecer a existência do outro poeta em seus textos. Segundo Bloom, o “poema está *dentro* dele e no entanto ele experimenta a vergonha e o esplendor de *ser encontrado* por

poemas – grandes poemas – *fora* dele. Perder liberdade neste centro é nunca perdoar, e aprender o terror de uma autonomia para sempre ameaçada” (Bloom 1991, p.39). É factível pensarmos que, dentro do campo da poesia, ou da arte, de maneira mais geral, o índice de originalidade e de autenticidade seja uma busca constante para o artista. No entanto, reconhecer o outro poeta que compõe definido aparato poético no âmago de determinado artista expõe uma significação ambígua: partilhar a alteridade com aquele outro, que acaba por ser componente de como o poeta influenciado findou por ser formado ante certa influência; mas também o de reconhecer-se como não autônomo e, dessa maneira, notar-se como um artista que não detém a gênese daquilo que ele mesmo constrói. Partindo desse princípio de análise, seria a influência de Camões uma angústia para Manuel Bandeira – e para incontáveis outros poetas de língua portuguesa?

Como dito anteriormente na introdução desse estudo, Bandeira não escondia a veneração que tinha por Luís de Camões. Em *Itinerário de Pasárgada*, trouxe-nos à tona a informação de que lia Camões desde muito jovem, sabia trechos de *Os Lusíadas* sem precisar lê-los e de que, apesar de tomar pouco contato com a lírica de Camões enquanto jovem, depois fez do português uma referência cotidiana. Também sabemos que um dos poemas do primeiro livro de Manuel Bandeira, *A cinza das horas*, é justamente um soneto chamado *A Camões*, que percebemos pela leitura ser uma clara homenagem. É plausível dizer então que Manuel Bandeira jamais escondeu a importância que Camões exerceu em sua formação enquanto leitor e enquanto escritor.

No entanto, dizer que Camões foi importante para Bandeira apenas porque o influenciou nesses âmbitos é amplo e genérico. Camões influenciou muitos outros escritores, e também por outros foi influenciado, assim como ocorreu com Manuel Bandeira, servindo como receptor e transmissor de influências. Interessa-nos, no entanto, compreender não somente as referências diretas que Manuel Bandeira faz ao mestre Camões, mas compreender de que maneira opera exatamente essa influência. É objetivo do estudo buscar a compreensão a respeito das camadas de influência que estão na lírica de Bandeira que talvez não fossem nem conscientes – os palimpsestos de uma vida como leitor e escritor. Buscamos iluminar de que modo Camões, enquanto poeta e pensador, tensiona a produção dos sonetos de Bandeira, em *Lira dos Cinquent'anos*, séculos após sua morte.

Bloom busca uma definição de influência para investigar quais são as maneiras pelas quais um autor pode impactar a produção de outros.

A palavra <<influência>> recebeu o seu significado de <<ter um poder sobre outra pessoa>> logo no latim escolástico de São Tomás, mas durante séculos não perdeu o seu sentido etimológico de <<influxo>>, e o seu sentido primordial de uma emanção ou força sobre a humanidade proveniente dos astros. No seu primeiro uso, ser influenciado queria dizer receber um fluido etéreo proveniente dos astros, um fluido que afectava o carácter e o destino de uma pessoa e que alterava todas as coisas sublunares. Um poder – divino e moral – mais tarde apenas um poder secreto – exercia-se a si próprio, desafiando tudo o que nos parecia voluntário. No nosso sentido – o de influência *poética* – a palavra é muito tardia. (Bloom 1991, p.40)

O termo influência, do latim *in fluere* – ou “fluir para dentro” – é o centro da análise de Harold Bloom acerca da capacidade de indução e das possibilidades de intertextualidade de um gênio, ou cânone, como vimos anteriormente, trazer de forma concreta um impacto diretivo nas decisões de quem ele denomina *efebo*, termo reservado aos jovens poetas na antiga Grécia. Aqui, o efebo é o autor influenciado por essa força literária da qual não consegue se desvincular. É justamente essa inevitabilidade, segundo Bloom, que dá nome a sua análise: a inevitabilidade gera angústia. Em *A angústia da influência*, o crítico americano investiga quais os elementos que compõem os mecanismos psíquicos na composição dessa vivência do poeta anterior – do “Pai”, como ele denomina – na obra posterior: “Considera-se que a história poética, no argumento deste livro, é indiscernível da influência poética, visto que os poetas fortes fazem a história lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios.” (Bloom 1991, p.17)

Bloom nos fala em “poetas fortes”, termo que, apesar de ter uma determinada subjetividade envolvida, podemos projetar que trata dos poetas que tiveram uma mínima capacidade de atingir os valores de uma época, ao menos de sua própria. Partamos do princípio de que poetas fortes são os poetas maiores ou menores – resgatando a investigação de Jorge de Sena –, que são os poetas que de alguma maneira tenderão a ser lembrados na história da literatura, seja em posição central de cânone ou como um marco de uma época.

No caso de Manuel Bandeira, em relação à influência de Camões, talvez num primeiro momento seja complexo falar sobre uma determinada “angústia” do poeta pernambucano em relação à influência sofrida, mesmo porque essa influência nunca foi negada; pelo contrário, parece ser reiterada por Bandeira ao longo de sua trajetória poética. Ao considerarmos, então, o âmbito dos sonetos, parece ainda mais tentador e direto afirmar a influência de Camões na elaboração do pernambucano. No entanto, como veremos, nem sempre a afirmação da forma soneto acaba por

referendar o cânone camoniano. Por vezes, essa relação será dada de maneira a subverter a fórmula tradicional, se não por reafirmação dela, ou mesmo na tentativa de extrapolação ou homenagem. De qualquer maneira, a figura do português permanece sempre como uma força que gera tensão nesses sonetos.

Harold Bloom nos oferece seis movimentos em relação aos quais ele observa que se dá a influência, ainda que de maneira angustiante. Por ora, a exposição dos seis tipos de influência seriam por demais alongados, se não atrelados ao objeto poético que pretendemos analisar. No entanto, conforme avançarmos com a análise dos poemas, buscaremos as referências de Bloom em seu estudo para avaliarmos de que maneira o “Pai”, Camões, se apresenta atuante nos sonetos de seu efebo, Bandeira, presentes na *Lira dos Cinquent’anos*.

“A influência poética, ou, como lhe chamarei mais frequentemente, o encobrimento poético, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta. Quando tal estudo considera o contexto no qual o ciclo vital se desenrola, será levado a examinar simultaneamente as relações entre poetas (...).” (Bloom 1991, p.19)

Assim, procuramos um jeito de examinar minuciosamente as relações que Bandeira estabelece no que concerne ao cânone camoniano, tanto no âmbito da forma, já anteriormente investigada de maneira mais detalhada, centralmente tendo como base os trabalhos estruturais de Jorge de Sena, quanto no âmbito da investigação dos valores de sua época e também do século XX. Seguiremos a proposição de uma comparação fundamentada na crítica onto-sociológica de Sena, amparada pelos métodos analíticos de Harold Bloom em relação ao modo como se dá essa influência nos cinco sonetos do livro.

2. JORGE DE SENA: ELO ENTRE CAMÕES E BANDEIRA

2.1. Ponto de convergência

Na história mais recente dos estudos camonianos, uma figura assume um certo protagonismo, no século XX: a do também poeta Jorge de Sena. Sena é reconhecido como um grande crítico daquilo a que ele próprio chamou de “crítica literária impressionista”, centralmente no âmbito camoniano. Além de sua relevância como crítico da obra de Camões, Sena também se destaca nos estudos literários como um grande estudioso da literatura moderna brasileira, tendo como centro dessa sua perspectiva os estudos acerca do pernambucano Manuel Bandeira. Por ser um autor incontornável nesses dois âmbitos de estudo, tornando-se um ponto de convergência na análise entre Camões e Bandeira, escolhemos investigar a produção crítica de Jorge de Sena para buscar a explicitação das linhas intertextuais que permitem a costura entre os dois poetas, ainda que separados pelo tempo e pelo espaço.

Sabe-se do problema da constituição do cânone da lírica camoniana por conta da dúvida sobre a autoria de muitos dos textos que costumam ser incluídos nas coletâneas das *Rimas* de Camões. Segundo Aguiar e Silva, “A obra poética de Camões, tanto *Os Lusíadas* como as *Rimas*, levanta, desde as suas primeiras edições, complexos problemas de crítica textual, mais árduos e intrincados em relação à poesia lírica.” (2009, p.111). Assim, Jorge de Sena sempre atribuiu o problema da reconstituição canônica da obra de Camões à crítica baseada na subjetividade, na percepção de que algo “soa a Camões” e, por isso, colocava-se como o representante de uma linha de análise mais estrutural, analítica, científica. Apesar de, num primeiro momento, Jorge de Sena não possuir preparação formal reconhecida para a crítica especializada (sua área de formação era a engenharia) tinha seus estudos respeitados por agentes legitimadores da crítica; mais tarde, iria finalmente conseguir aceitação acadêmica na área, no período em que viveu no Brasil.

A ascensão à cátedra de Jorge de Sena, primeiro na Universidade de Wisconsin, depois na Universidade da Califórnia, e a publicação, protelada por tantos anos, dos grandes estudos *Uma canção de Camões* (1966), *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular* (1969) e *A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI* (1970), trouxeram ao

professor e investigador camonista o justo reconhecimento do seu valor e do seu mérito em várias Universidades e sociedades científicas estrangeiras, mas de modo particular, como era decerto a sua grande e legítima ambição, em Portugal. (Aguilar e Silva 2009, p.55)

Pelas palavras de Aguiar e Silva, percebemos o quanto o estudo camoniano representou na vida de Jorge de Sena, e também o inverso: o quanto Jorge de Sena representou para os esclarecimentos acerca dos estudos camonianos. Durante seus primeiros anos no Brasil, Jorge de Sena escreve dois estudos considerados fundamentais para o debate acadêmico nesse âmbito: *Trinta anos de Camões* e *Uma canção de Camões*. A personalidade ácida do poeta e crítico era reconhecida, tanto em relação a outros poetas como em relação a outros críticos. Jorge de Sena condenava de maneira incisiva o histórico da crítica camoniana, rejeitando de maneira brusca o modo como a sua lírica era tratada pela academia. Em relação à própria poesia e à crítica literária, Sena também não poupava críticas, e tendia a “expressar apreciações devastadoras e a formular juízos negativos acerca de autores e obras literárias que, por motivos de ordem vária, não lhe mereciam estima e respeito.” (Aguilar e Silva 2009, p.64). Isso ocorria mesmo entre aqueles com quem tinha proximidade ou de quem era amigo, como no caso das críticas a Casais Monteiro. E considerando-se o grau de importância de Jorge de Sena nos estudos camonianos e sua devoção ao patrono da poesia portuguesa, em conjunto com a personalidade contundente que Sena apresentava em suas críticas, cremos ser relevante trazer para a discussão o posicionamento de Sena em relação a Manuel Bandeira, e buscamos compreender, por meio da comparação de alguns pontos de seu estudo, como sua crítica também ajudou a estabelecer conexões entre Camões e o pernambucano Manuel Bandeira.

Por essa personalidade contundente, seria difícil projetar que Jorge de Sena atribuiria a algum outro poeta (ainda mais um poeta vivo) a alcunha de mestre. No entanto, é exatamente assim que Jorge de Sena se refere a Manuel Bandeira:

Manuel Bandeira é, para mim, como que um mestre; ou, mais do que isso, a sua poesia é como aquele banho lustral, tão raro, do qual, nas horas amargas da vida ou nos instantes mais vacilantes da poesia, saímos reanimados, reconstruídos, e no entanto admiravelmente simplificados. (Sena 1988, p.11)

Essa atribuição ocorre apesar da respeitosa distinção que Jorge de Sena faz de Manuel Bandeira como “poeta menor” em relação a outros como Camões ou Dante – apreciação que o próprio Manuel Bandeira fez de si anteriormente, questão que será tratada adiante nesse capítulo. Jorge de Sena, inclusive como poeta, escreve três poemas em homenagem a Manuel Bandeira – sendo o derradeiro quando da morte do poeta pernambucano. Assim buscaremos colocar em perspectiva comparativa parte da análise de Jorge de Sena sobre a produção de Manuel Bandeira ante a sua vastíssima produção acerca da lírica camoniana.

2.2. A crítica onto-sociológica

Para uma compreensão acerca de como a crítica de Jorge de Sena pode aproximar, em âmbito teórico, a produção de Manuel Bandeira e de Luís de Camões, é necessário antes fazermos uma avaliação sobre o posicionamento crítico-analítico de Sena em relação ao ponto que talvez gere mais debates na crítica literária de língua portuguesa, que é justamente a discussão acerca da composição do cânone camoniano.

Para Jorge de Sena, a grande questão que dificultava o acesso à composição acurada desse cânone residia no fato de que as correntes críticas acabavam por anular-se umas às outras, muito mais numa tentativa de autoafirmação do que numa tentativa de elucidação do problema. Em *Uma canção de Camões*, ao comparar as vertentes críticas que operavam na construção desse debate, considera que, num primeiro momento, a “crítica externa” teria, supostamente, uma maior chance de apuração crítica; afinal, supostamente desviava-se dos aspectos biografistas que compõem o debate. No entanto, mesmo essa crítica externa, por vezes, acabava não se utilizando de referenciais estruturais de análise para a composição de sua visão, recaindo numa espécie de impressionismo estético, e, por outras, acabava isolando os aspectos técnicos e deixando de lado os socio-históricos, tirando o texto de seu contexto cultural de produção. No entanto, a “crítica interna” recai num dado biografismo, o que, por si só, já abre uma questionável perspectiva analítica, como se necessariamente o texto refletisse a vida do indivíduo que escreve. No caso de Camões, isso seria ainda mais dificultoso – em virtude das lacunas em relação à figura histórica – e tenderia a engessar as possibilidades de análise, por conta dos poucos documentos disponíveis para essa fundamentação. Estariam mesmo sem documentação

possível para o aprofundamento dos estudos, ou estariam mantendo um determinado ponto de vista intocado, quase dogmatizado, de maneira a sustentar pontos da crítica cristalizados há décadas?

Sendo assim, é interessante compreendermos a base da formulação crítica de Jorge de Sena em seus estudos camonianos porque, mais tarde, ele aplicará esse mesmo método em relação à produção de Manuel Bandeira como forma de aferir a qualidade do poeta brasileiro segundo sua avaliação. As perguntas formuladas anteriormente, segundo Sena, “nos colocam no limiar da problemática mais premente da crítica moderna” (1984, p.29).

Jorge de Sena coloca a questão do problema da crítica moderna como o isolamento de concepções teóricas que, num primeiro momento, tenderiam a não dialogar entre si: de um lado, uma crítica meramente ontológica, que considera o objeto artístico como um elemento fenomenológico em si, aproximando-se de uma corrente de análise estética mais estruturalista, em relação à qual Jorge de Sena esteve próximo em sua vida como crítico, tanto que ele reconhece o valor da crítica ontológica. Contudo, isso acontece sob o condicionante de sua valoração ocorrer após a revisão das investigações anteriores, e não previamente – sob o risco de essa investigação ontológica ser investida de um aspecto também dogmático e pouco científico. Sobre a reação moderna, no século XX, da crítica ontológica em relação ao historicismo, considera: “Reacção salutar e necessária; mas salutar e necessária sobretudo depois (e não antes) de, à luz desses mesmos valores agora proclamados como determinantes, serem revistos os resultados daquelas investigações” (Sena 1984, p.31).

No entanto, conforme aponta Sena, enquanto a nova crítica ontológica acabava por ignorar o historicismo anterior de uma crítica oitocentista, houve uma contrarreacção por parte da crítica histórico-sociológica. Afinal, no isolamento do objeto estético em relação ao seu próprio contexto de produção (e ignorando-se o próprio contexto socio-histórico da crítica que o viesse a julgar, seja lá em que momento fosse), estaríamos diante da proposição de que o objeto tivesse sido produzido por um “homem atemporal”, desvinculado das idiosincrasias de seu próprio tempo. A contrarreacção da crítica histórico-sociológica, então, segundo Sena, “foi necessariamente levada a diluir o ‘homem temporal’ no complexo histórico-sociológico em que ele surgira. E, desta diluição à heresia mecanicista, era apenas um passo que muitas vezes foi dado”. (Sena 1984, p.32).

A análise que Jorge de Sena faz a respeito do movimento da crítica (o que se potencializa ainda mais no caso da crítica camoniana, pela falta de referenciais históricos seguramente concretos) é a de que a crítica estaria transitando num movimento de oposição contínua, sem conseguir encontrar o seu equilíbrio, como se fosse um pêndulo que nunca perdesse velocidade e tendesse a executar

continuamente o seu movimento de chegada aos extremos. Pois, afinal, o equilíbrio entre essas duas correntes críticas parecia inconcebível. E foi justamente nesse âmbito que Jorge de Sena buscou trazer contribuição para uma crítica mais completa, segundo sua visão: a crítica onto-sociológica.

Em suas considerações acerca da crítica onto-sociológica, Jorge de Sena nos expõe o panorama que aparentemente torna incompatíveis as visões sobre o objeto estético isoladamente e o seu *estar no mundo*. Entre as considerações sobre o estar e o devir. Ora, se as visões não são complementares – mas frontalmente opostas, e embatem-se num imparável movimento pendular que tende para cá ou para lá dependendo do momento histórico, - não é o equilíbrio entre as visões que deve ser almejado como índice de resolução do dilema, mas justamente a consideração de sua intrínseca ambiguidade como objeto estético dotado de independência. Assim, esse elemento seria em alguma medida representativo das idiosincrasias de um artista que habitou determinado contexto socio-histórico. Enuncia, Sena, em *Uma canção de Camões*:

A incompatibilidade frontal (entre as visões ontológica e sociohistórica) é absoluta e não permite, senão precariamente, a síntese almejada. Mas não a permite, porque nos colocamos exactamente no plano em que síntese não é possível. Com efeito, não se trata de sintetizar dois pontos de vista, mas de superá-los. E essa superação é possível, desde que se parta do princípio que o *objecto estético* não é apenas *ambíguo* no seu *estar no mundo*, como essa ambiguidade é simbólica do dualismo da nossa consciência dividida entre o *conhecer* e o *agir*. Se assim é, basta que reconheçamos que o objecto estético age como conhecimento, e conhece como acção, através da nossa apreensão dele, uma vez que, desistindo nós de aferi-lo por padrões abstractos, extrínsecos à sua estruturalidade, ou por padrões normativos, extrínsecos ao significado desta, ele se revelará como algo que existe para transformar *qualitativamente* o nosso estar no mundo. Sob este aspecto, raros escritores e raríssimos poetas são tão sensacionalmente exemplares como Camões. (Sena 1984, pp.32-33)

Entre as considerações sobre a ambiguidade do objeto, assume importância central a maneira como esse objeto age sobre determinado público que o observa, seja esse composto por críticos ou por apreciadores não especialistas. O objeto é um elemento de conhecimento, uma vez que guarda particularidades estruturais em sua construção que determinam a sua especificidade e sua autonomia; no entanto, não apenas engloba paradigmas que representam o autor enquanto particular elemento de sua época, como também o direcionamento dado pelo público de determinada época que o observa. O

objeto estético é elemento de conhecimento, mas é também elemento de ação, concomitantemente. E, dessa maneira, transforma o mundo do observador.

Ao apresentar essa proposição, Jorge de Sena dá um passo inovador não somente em relação à crítica de um modo geral, mas sobretudo em relação ao histórico da crítica camoniana, sempre tão polarizada em relação a uma análise absolutamente estrutural no campo do objeto estético, por um lado, ou a uma abordagem biografista, por outro, muitas vezes impressionista, por conta dos problemas a respeito da determinação da biografia camoniana. Em seus *Trinta anos de Camões*, Sena nos aponta o problema do que chamou de *método olfativo* dentro do histórico da crítica camoniana:

Todos se têm limitado a discutir, em função das pesquisas de Storck ou de Carolina, as atribuições duvidosas, resolvendo-as por critérios muito menos estéticos que olfativos: isto cheira a Camões e é bom, logo é dele, isto cheira a Camões e é mau, logo não é. Nenhum dos manuscritos camonianos existentes foi estudado ou reestudado criteriosamente. (Sena 1980 b, p.160)

No entanto, em contraposição ao *método olfativo* apontado por Jorge de Sena, ele mesmo apresentava uma tendência em relação a uma crítica pautada centralmente no objeto estético de maneira absoluta. Aguiar e Silva, em seu *Jorge de Sena e Camões – Trinta anos de amor e melancolia*, relembra-nos que, ao se colocar ao lado dos formalistas espanhóis, alemães e do *new criticism*, na crítica portuguesa, o método completamente textocentrista de Sena por muitas vezes parece incorrer em certos exageros ou falácias em sua construção. Em *Uma canção de Camões* e em *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, por exemplo, Jorge de Sena fundamenta sua análise em uma abordagem praticamente algorítmica das construções camonianas, levando-as ao extremo de construir sistemas equacionais para que pudesse fundamentar sua investigação, na exatidão do método, como extrapolação da profissão de engenheiro que exercia. Tendo em conta esse contexto, Aguiar e Silva nos relembra que a formação crítica de Jorge de Sena é fundamentalmente ambientada nesse tipo de análise:

Que o esoterismo pitagórico e as especulações numerológicas exerceram uma influência e um fascínio muito grandes na cultura do Humanismo e do Renascimento, sobretudo nos meios do neoplatonismo florentino, é matéria conhecida e estudada por autorizados autores, cuja bibliografia fundamental Jorge de Sena conhecia. (Aguiar e Silva 2009, p.96)

Contudo, Aguiar e Silva também pontua como esse método, ao ser levado a um extremo de análise sem o contexto socio-histórico, pode apresentar conclusões potencialmente falaciosas, referindo-se de maneira direta ao estudo de Maria Vitalina Leal de Matos que, apesar de ser centralizado em *Os Lusíadas*, pode ser aplicado igualmente à obra lírica de Camões. Diz Aguiar e Silva:

As análises numerológicas elaboradas por Jorge de Sena sobre a estrutura de *Os Lusíadas* apresentam elementos de informação cuja originalidade e cuja pertinência são indiscutíveis, mas a máquina global dos seus cálculos, como demonstrou Maria Vitalina Leal de Matos num estudo de penetrante inteligência argumentativa, está afectada por arbitrariedades, sofismas e falácias, não sendo uma hipérbole falar a tal respeito, como faz aquela distinta camonista, 'do delírio interpretativo e arquitectónico de J. de Sena'. (Aguiar e Silva 2009, p.97)

É nesse prisma que a concepção da crítica onto-sociológica de Sena pode ser considerada uma espécie de avanço analítico, como se tivéssemos uma dimensão complexificada da leitura e, por isso, prismática. Ainda que por vezes usando mesmo o termo *close reading*, ou "leitura fechada", termo comum nas correntes mais textocêntricas do *new criticism*, Jorge de Sena nos propõe exatamente uma maior abertura, contextual, dentro de uma crítica fundamentada em aspectos técnicos e considerando o objeto artístico como central no seu ponto de partida. Nesse sentido, Aguiar e Silva pontua a dificuldade de lidar com essa espécie de frágil oscilação entre modelos analíticos, mas como isso, por sua vez, permite uma leitura mais transitiva do objeto poético a partir de seus elementos múltiplos:

Enquanto, porém, nalgumas orientações do *new criticism* – na *crítica ontológica* de John C. Ransom, por exemplo -, este tipo de leitura é efectivamente uma 'leitura fechada', que configura o poema como entidade puramente intransitiva e semanticamente auto-suficiente, na crítica onto-sociológica de Sena os elementos textuais irradiam para múltiplos quadrantes da história e da sociedade, iluminam contextos doutrinários e ideológicos e são por eles iluminados.

O ideal de crítica onto-sociológica propugnado por Jorge de Sena funda-se num equilíbrio complexo, difícil e algumas vezes instável, mas exclui sem equívocos tanto o formalismo esteticista como 'os dogmas simplistas do oportunismo comunista estalinista'. (Aguiar e Silva 2009, p.110)

2.3. Bandeira à maneira de Camões: coração e cérebro

Após sua mudança para o Brasil e a conquista do grau de doutor, Jorge de Sena continua a desenvolver seus estudos camonianos em território brasileiro, mas passa a se dedicar também aos estudos de literatura brasileira de maneira mais contundente. E o autor brasileiro mais estudado pelo crítico Jorge de Sena é justamente o poeta pernambucano, a cuja obra dedica preciosos estudos e análises em que podemos estabelecer pontos de conexão com o autor em que se especializou, Camões. Daí, a importância de fazermos uma leitura atenta das análises que Sena faz sobre Bandeira, pois elas destacam pontos de intertexto entre os poetas.

É interessante como, além da afinidade declarada de Bandeira em relação à literatura portuguesa, por sua formação como leitor, como visto em *Itinerário de Pasárgada*, Jorge de Sena destaca como

(...) é imprevista e caprichosa, a poesia de um Manuel Bandeira, embora no fundo, muito afim da tradição portuguesa, mesmo quando evoca, nativisticamente, o Recife de sua infância. (...) De Bandeira, nunca se sabe que poema virá, ainda que se saiba, de antemão, qual a ironia terna, o misto de resignação e esperança de que será feito. (Sena 1988, p.42)

Procuremos, dessa maneira, tentar identificar quais elementos afins da tradição portuguesa Bandeira carrega em sua particular lírica, e de que maneira mesmo com sua especificidade de temáticas e inovação em relação às formas leva adiante ecos da lírica camoniana, sobretudo em seus sonetos.

A partir da obra *Estudos de cultura e literatura brasileira*, de Jorge de Sena, podemos destacar elementos presentes nos ensaios apresentados pelo autor. No entanto, a primeira referência que gostaríamos de destacar é justamente o comentário que Sena faz acerca de um estudo de Adolfo Casais Monteiro sobre a obra poética do pernambucano.

Em 1944 é publicado, na *Revista de Portugal*, dirigida então por Vitorino Nemésio, estudo de Casais Monteiro acerca da obra de Bandeira. Consideremos, portanto, a análise de Casais Monteiro e os comentários de Sena para a tentativa de criação de alguns paralelos pois, segundo Sena, a investigação de Casais Monteiro serve como introdução a quem não conhece a obra de Bandeira, “e também a quem a conheça, mas não à luz da evolução da poética portuguesa – dentro da qual

Bandeira representa, de certo modo, uma consequência inevitável e inadiável (...)” (Sena 1988, p.107).

É trazido ao primeiro plano da análise a imagem de Bandeira como um poeta que desenvolveu, ao longo de seu trajeto poético – estudado minuciosamente por Casais Monteiro – uma libertação gradual em relação aos paradigmas que vivenciou em sua época: um fervilhante momento literário brasileiro, que foi o começo do século XX. Nesse sentido, pontua Jorge de Sena, Bandeira era “um poeta sofrendo a consciência crítica de uma época, e não um poeta para quem a época já seja um dado da consciência (para quem essa consciência é ainda transcendente, e não já imanente) (...)” (Sena 1988, p.107). Ora, Bandeira começou seu percurso de publicações com “A cinza das horas”, livro considerado muito próximo da tradição clássica parnasiana (que tem como terceiro poema o soneto *A Camões*); anos depois, foi um dos expoentes da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, e foi justamente com um poema que ironiza o parnasianismo, *Os sapos*, que faz a abertura oficial do período; chega à sua *Lira dos Cinquent’anos* maduro, liberto, e se utilizando das técnicas e formatos que julga necessários, sem se sentir limitado por dogmas do seu tempo: escreve sonetos e outras formas fixas, escreve formas livres, sonetos com versos brancos, utiliza-se de temáticas tanto da literatura clássica quanto da literatura moderna. “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”, afirma Bandeira no último verso de sua poética. Por mais que não se possa analisar a poética do autor por uma perspectiva forçosamente biográfica, aparentemente, nesse poema-manifesto, Bandeira exprime exatamente o tipo de percurso que adotou ao longo dos anos de sua produção. Por isso, parece-nos que essas análises de Sena e de Casais Monteiro não só são justificadas pela produção do pernambucano, como também são referendadas pela já mencionada crítica onto-sociológica de Jorge de Sena.

Todo o trabalho em relação à formação da crítica no que concerne ao cânone camoniano, que acabou por resultar na concepção onto-sociológica na obra de Jorge de Sena, parece aqui guiar também a análise em relação à poética de Manuel Bandeira. Ao considerar essa produção não apenas sob um viés textocêntrico, não pautado apenas em seu objeto poético, mas como alguém que se tornou um libertário justamente por se contrapor aos paradigmas artísticos de seu próprio tempo, Jorge de Sena coloca em perspectiva novamente a crítica onto-sociológica, que busca o fino trânsito entre as considerações do objeto e do contexto socio-histórico no qual o poeta está inserido: “Um poeta, ao longo do tempo, por muito que evolua – e mesmo que ultrapasse gerações seguintes quanto ao significado de sua própria obra – será sempre um instante da vida poética a que pertence.” (1988,

p.108). Naturalmente, no caso de Camões, adotar a crítica onto-sociológica é um passo ainda mais ousado, visto que há pouco conhecimento concreto acerca das vivências do português e informações menos precisas acerca da época. No entanto, isso demonstra uma escolha de Sena – pois poderia muito bem ter escolhido uma abordagem mais fechada dos textos de Bandeira. Portanto, Sena aproxima Camões e Bandeira em sua análise, essencialmente ao reconhecer certo caráter libertário também na poética camoniana. Caráter libertário, esse, que Sena já reconhecia na lírica de Camões, principalmente no que diz respeito aos sonetos, em comparação com os sonetistas de referência de sua época, em *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*.

A referência ao potencial libertário da poesia de Bandeira é também referendada logo de início no estudo *Da poesia maior e menor a propósito de Manuel Bandeira*, também presente nos *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Sena nos lembra de que “De todas as grandes figuras dos primeiros modernistas brasileiros (...) é ele talvez que oferece à poesia de língua portuguesa um mais puro exemplo de total libertação poética (...)” (1988, p.111). Todavia, Jorge de Sena, aqui, apresenta uma leitura acerca da composição técnica da lírica de Bandeira que pode apresentar algumas conexões com a lírica camoniana. Diz, no estudo:

Eu creio que Manuel Bandeira exemplifica, como raros, o supremo equilíbrio da autêntica libertação: aquela que é, ao mesmo tempo, esclarecida consciência, dramática angústia, terno e delicado sentimento, aguda consciência dos meios de expressão e dos valores de linguagem, perfeita disponibilidade da imaginação criadora e, acima de tudo, humor, sentido irônico da insignificância da poesia, da humildade do poeta, da pequenez grandiosa da condição humana. (Sena 1988, p.111)

Num amplo aspecto, portanto, Sena nos apresenta ao equilíbrio entre elementos que ele mesmo define como “o supremo equilíbrio da autêntica libertação”, aquilo que ele observa em “raros”, e vale avaliarmos esses elementos para buscar extrair, daí, a síntese do que esse equilíbrio representa. Bandeira, ante essa perspectiva, apresenta uma racionalidade existencial, ontológica (“esclarecida consciência”); uma ampla capacidade de expressão das agruras sentimentais humanas (“dramática angústia, terno e delicado sentimento”); um contundente conhecimento acerca dos processos literários e poéticos e de como explorar suas temáticas de maneira inovadora (“aguda consciência dos meios de expressão e dos valores de linguagem, perfeita disponibilidade da imaginação criadora”); e, por fim, a percepção existencialista sobre a finitude e a contraditória e, por isso, irônica, condição do indivíduo e

da própria arte poética (“humor, no sentido irónico da insignificância da poesia, da humildade do poeta, da pequenez grandiosa da condição humana”). O equilíbrio trazido por Sena remete à junção entre racionalidade, sentimento, técnica literária e noção de irrelevância. Estamos aqui, de maneira sintética, portanto, falando do equilíbrio entre o pensar e o sentir. O equilíbrio entre cérebro e coração.

Essa análise de Sena que coloca Bandeira entre os *raros*, os capazes de encontrar esse delicado equilíbrio da lírica, é apresentada anteriormente, pelo crítico, justamente em seus estudos camonianos. Ao defender, ao longo de seu desenvolvimento como crítico, que o objeto estético necessita de ser mediado pela racionalidade, quando analisado, posiciona-se de modo que o grande poeta é também aquele que não se vale apenas de um subjetivo sentimentalismo impressionista, mas que consegue trabalhar justamente nesse difícil equilíbrio em que situa Manuel Bandeira. Em *Trinta anos de Camões*, acerca da lírica do poeta português e de sua crítica, afirma:

O amor, seja a Deus, aos homens, ou à arte, só pode sair ganhando com o esforço do entendimento humano para descobrir as causas das suas emoções mais sublimes, e para reduzi-las a fórmulas. Só o amor frívolo não é capaz de sobreviver à definição intelectual; o grande amor mais se engrandece ao ser compreendido. (Sena 1980 b, p.240)

Acerca da relação de Sena com a crítica literária e da sua apreciação do objeto artístico, Aguiar e Silva nos relembra sobre a valorização que Jorge de Sena fazia dessa relação entre sentimento e racionalidade, e como esse acabava por ser seu critério fundamental de análise:

Já vimos como Sena rejeita o entendimento de que a relação do crítico com o texto literário deva ser uma relação de estreme amor e como exige que essa relação amorosa, não rasurável, co- envolva uma dimensão cognitiva, racional, técnica, em suma, científica. No ensaio ‘Camões e um método crítico’, ao contestar a falácia de que a poesia é algo de etéreo que se evolva e dissipa, quando objecto de uma indagação analítica racionalmente fundamentada e orientada, Jorge de Sena convalida este seu entendimento com uma longa citação de Leo Spitzer na qual o grande romanista austríaco refuta a ideia de que as obras poéticas só preservam a sua beleza e o seu sortilégio, se se subtraírem a uma análise estética (...) (Aguiar e Silva 2009, pp.77-78)

Jorge de Sena se refere, em seus estudos, à questão do equilíbrio entre racionalidade e sentimento por parte da crítica, que, como campo que se pretende científico, não pode se pautar por análises meramente impressionistas ou embargadas. Por isso, a consideração crítica sobre a técnica de escrita acaba se fazendo absolutamente necessária. Afinal, numa crítica apenas assente no impacto subjetivo que determinado objeto artístico causa no observador, há camadas possíveis de leitura que acabam sendo invisibilizadas e, dessa forma, parte da potencialidade analítica acaba ficando apenas latente, nunca se realizando de maneira plena. Em contrapartida, a partir de uma leitura crítica que tem como centro o equilíbrio entre considerações diversas, que passam pela profundidade do sentimento ou da reflexão abordados, por uma análise crítica acerca da densidade da pertinência temática e por minuciosa observação dos processos técnicos envolvidos na construção do objeto poético, certamente o crítico tem como avaliar o poema em questão como um elemento mais complexo. Por isso, em Jorge de Sena, a consideração de Manuel Bandeira como um poeta raro acaba por ser reflexo do nível de exigência técnica que o crítico impõe à sua própria atividade. E, assim, Bandeira e Camões novamente se aproximam, por serem avaliados por Sena entre os poetas raros. No entanto, apesar da aproximação, Sena faz uma distinção importante (e não desmerecedora) entre Camões e Bandeira, ou sobre a “categoria” em que se encaixam no contexto do cânone poético: a distinção que tem por base os conceitos de “poeta maior” e de “poeta menor”, retomando um conceito que remete à Antiguidade e que havia sido tratado anteriormente pelo próprio Bandeira.

2.4. A “poesia menor” de Bandeira

O conceito de “poeta menor” remete à tradição literária da Antiguidade clássica. Eram considerados poetas menores aqueles que não faziam parte da referência canônica de época nas literaturas clássicas, ou então que tivessem uma produção mais restrita, e por isso não houvessem explorado todos os gêneros poéticos, em especial a epopeia, considerado um gênero poético maior.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira faz uma avaliação acerca de sua própria produção como poeta menor, ação que trouxe intenso debate na comunidade acadêmica. Pelas palavras do próprio poeta pernambucano, a partir da publicação de *Libertinagem*.

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (Bandeira 1986, p.40)

A relação que Bandeira promove entre a sua produção e a sua experiência pessoal, em sua própria avaliação, o coloca na posição de poeta menor, visto que sua produção “saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento”, e que tinha “ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias” (1986, p.40). Considerava que essa poesia que saía como extração direta de seus sentimentos, de sua experiência direta no mundo, o colocava em posição de poeta menor. Ainda no mesmo livro, faz uma consideração acerca de Carlos Drummond de Andrade como alguém que se aproximaria de maneira mais completa da classificação de “poeta maior” por apresentar uma produção mais consentânea com os “temas maiores”:

Em *Chanson des Petits Esclaves* e *Trucidaram o Rio* aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em *O Martelo* e *Testamento* (Lira dos Cinqüent’Anos), em *No Vosso e em meu Coração* (Belo Belo), e na *Lira do Brigadeiro* (Mafuá do Malungo). Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o “Sentimento do Mundo” e a “Rosa do Povo”. (Bandeira 1986, p. 82)

Para Bandeira, Drummond transita de maneira mais concreta entre o que se denominaria “poesia maior” pois consegue, por meio de seus versos, uma “participação” maior, como se seus poemas tivessem um alcance além de seus próprios sentimentos e fossem mesmo causar mudanças concretas no panorama social. Críticos, leitores e acadêmicos discordam da própria posição de Manuel Bandeira, como Davi Arrigucci Jr., que, em *Humildade, Paixão e Morte*, obra considerada como referência absoluta nos estudos da poética de Bandeira, diz que a produção do pernambucano não era apenas representação de um “deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indevassado ou pouco palmilhado.” (Arrigucci 1990, p.53). Fato é que o ponto de

vista de Bandeira acerca do assunto estava dado, e foi mesmo, em *Lira dos Cinquent'anos*, referendado no poema *Testamento*, quando reafirma ser poeta menor.

Jorge de Sena, como estudioso de Bandeira, aproveitou esse posicionamento de Manuel Bandeira acerca da poesia menor para tecer as suas próprias considerações, que consideramos, aqui, serem de interesse para o estudo, pois quando desenvolve seus ensaios acerca de Bandeira e da poesia menor, envolve em seu escopo, também, Camões. Por isso, desenvolveremos, a partir desse ponto, considerações acerca dos estudos de Sena nesse âmbito.

É plausível que, num primeiro momento, pensemos nessas terminologias adotadas por Sena como qualificativos da produção de determinado autor, como se um poeta maior fosse o mesmo que um bom poeta, e se o poeta menor fosse um mau poeta, ante critérios técnicos. Entretanto, não é isso que está no cerne da ideia de Sena. A distinção entre poesia maior e poesia menor representa, de maneira mais efetiva, o tipo de impacto que a lírica exerce, seja em seu próprio contexto, ou seja para além dele. Nesse caso, a potencialidade tanto de poetas maiores quanto de menores é a de bons poetas. Assim, aquilo que seria a má poesia, a de baixo impacto e qualidade técnica, não é, por Sena, colocado no âmbito dessa discussão. Isso refletiria a distinção entre o que Sena chama de “poetas de verdade” e “poetas de salão”.

Os poetas de verdade, ou poetas 'tout court', ainda quando tenham nascido em salões ou os frequentem com decência, são outra gente, uma gente estranhíssima, porque têm o dom, que a si próprios foram dolorosamente criando, de serem originalíssimamente como toda a gente. Os de salão são inteiramente diferentes de toda a gente, precisamente porque são diferentes como toda a gente mesquinamente o é: daí a extrema banalidade e mediocridade de tudo quanto dizem, a impressionante semelhança que têm uns com os outros. Nos poetas de verdade, há pelo contrário infinitas variedades, cada uma por cada maneira de ser como toda a gente, maneiras maiores, maneiras menores, modos inumeráveis, a ponto de não haver dois que exactamente se pareçam um com o outro, ainda quando haja em ambos um ar de família. (Sena 1988, p.114)

Jorge de Sena, pela metáfora colocada, demonstra-nos o que considera ser a diferença entre o poeta de verdade e o chamado poeta de salão, aquele que se presume poeta. O poeta de verdade, seja ele maior ou menor, apresenta a capacidade de, em sua originalidade, ser igual às outras pessoas; dentro de suas particularidades técnicas, estilísticas, temáticas, termina por refletir aquilo que perpassa os outros indivíduos de seu tempo. Ele é, afinal, parte do coletivo que habita, de fato. O poeta

de salão, aquele que não apresenta “poesia de verdade”, apresenta a pretensão expressa de descolar-se de sua realidade e contexto, transformando-se num previsível e pretensioso clichê, o que faz com que se transforme em alguém muito parecido com os outros. Daí, percebemos que, para Sena, o que define o impacto do que é poesia de verdade está na possibilidade de o poeta representar aquilo que é “*extensão* da experiência humana contida na expressão poética, segundo a vastidão e o número de domínios da vivência humana que, naquela expressão, vêm a ser complexamente compreendidos” (Sena 1988, p.114), seja o impacto disso mais ou menos amplo. O poeta de verdade consegue enunciar em seu estilo aquilo que fundamenta o pensamento de uma determinada época, de um determinado povo, quiçá, da humanidade. Afasta-se da pretensão envaidecida do poeta de salão de querer ser único e acaba por representar um determinado pensamento colectivo, tornando-se original por saber tocar o outro. Em certa medida, podemos dizer que para Sena, o poeta de verdade exerce um papel de “alteridade artística”.

Cabe-nos, então, após explicitar que a diferenciação de “poesia menor” e “poesia maior” não diz respeito às ideias de má e boa poesia, respectivamente, discutir qual é a ideia que Sena traz perante essa conceituação. E o ponto de partida para seu estudo é a própria consideração de Bandeira acerca da grandeza de sua poesia:

Não me permite o poeta Manuel Bandeira que lhe chame ‘grande’, pois diz algures, a propósito da aplicação deste adjectivo, que ‘grande é o Dante; e algumas vezes, em poemas, a si próprio se intitula ‘poeta menor’. Eu desejaria que ficasse esclarecida precisamente essa questão de grandeza, que julgo de tão relevante significado para apreciar-se devidamente uma obra como a de Manuel Bandeira e, aliás, toda e qualquer poesia. (Sena 1988, p.112)

Sabendo, então, que tanto poesia menor quanto poesia maior representam, dentro da perspectiva de Sena, a extensão da experiência humana contida em versos, o modo como atravessam a sociedade de sua época – ou mesmo de outras -, de maneira simplificada, pode-se dizer que a poesia maior tem uma amplitude de impacto sociocultural mais amplo do que aquela chamada menor. A base central para o aprofundamento da ideia é apresentada pelo próprio Sena:

Poesia maior, no seu mais rico sentido, implica visionarismo, uma revisão total de todos os valores, ainda daqueles que o poeta como homem social aceite. E a poesia vai sendo menor quanto

menos visionário é o poeta, quanto menos grupos de valores religiosos, políticos, sociais, morais, psicológicos, filosóficos, ou de mera e primária experiência vital, são postos em causa nos seus versos. Mas, no seu restrito âmbito, pode um poeta ser muito grande – pela profundidade da sua inteligência, pela riqueza da sua vibração humana. (Sena 1988, p.114/115)

Sabendo, então, que tanto poesia menor quanto poesia maior representam, dentro da perspectiva de Sena, a extensão da experiência humana contida em versos, a maneira que ele encontra para fazer essa diferenciação é pela capacidade de impacto nos diversos âmbitos da sociedade. No entanto, é notável que mesmo essa diferenciação pode cair em critérios relativamente subjetivos – afinal, definir o impacto em um desses âmbitos citados por Sena pode ser discutível, e mesmo a quantidade de âmbitos atingidos também pode ser um ponto de debate – e, por isso, compreender bem o *Zeitgeist*, o sistema de ideias de determinado contexto, se coloca como elemento fundamental para a análise sobre um poeta é maior ou menor. Daí, dois pontos saltam: em primeiro lugar, a necessidade que, de fato, seja a crítica onto-sociológica a mediadora perfeita para essa classificação do poeta proposta por Sena. Afinal, em uma visão estritamente direcionada ao objeto poético, não seria possível determinar, justamente, o quão visionário é o poeta, pois não saberíamos como atingiu, de fato, o espectro ideológico da vivência humana, de sua época ou de épocas posteriores. Em segundo lugar, como já citado anteriormente nas palavras de Aguiar e Silva, o equilíbrio entre a análise do objeto poético e do âmbito socio-histórico em que está inserido, é uma tarefa delicada, frágil, e precisa ser conduzida com cuidado, justamente para não ceder à subjetividade, ou ao “impressionismo” referido por Jorge de Sena. E nas próprias palavras de Sena, é necessário entender, em relação aos poetas maiores, qual foi o nível de transcendência que puderam expressar em sua poética, “e sem um verdadeiro estudo histórico não se pode saber o que de facto eles transcenderam” (Sena 1988, p.117).

Partindo desse ponto de análise em relação à conceituação de poesia maior e poesia menor, entendamos como Sena vê a separação em relação a esse impacto que a poética exerce na sociedade de determinado tempo. Dessa maneira, o crítico define dessa maneira “poesia maior”:

A poesia maior não se limita a evocar ou invocar, não se limita a *reconhecer*. Qual a veneramos num Dante ou num Camões, penetra a essência de si própria, ou seja, penetra aquilo mesmo que ela está sendo em função do ser do poeta e do tempo, para transformar-se *noutra* poesia. Que *outra* poesia? Uma expressão em que toda a emoção originária se transfigurou, e outro mundo

surge prenhe de significados. Mas esses poetas que *mediatizam* o próprio mundo são raros, quase não faz sentido dizer que são glória da humanidade, pois transcendem a sociedade que os criou, a pátria que os formou, a língua que renovaram – e a glória deles é algo de extrema e sublimemente pessoal. (Sena 1988, p.116)

A poesia maior, para Sena, transcende de tal forma a sociedade de que provém, mediatiza de maneira tão específica o mundo, que nem pode ser considerada fruto daquele contexto, senão de uma singularidade especial do próprio artista. A poesia está, como se costuma dizer, “além de seu tempo”. É o caso de Camões, como coloca Sena, nesse trecho, um poeta que é celebrado e evocado mais de quatro séculos após sua morte, mesmo por leitores de outras línguas que não a portuguesa, e cujo centenário de morte é rememorado todos os séculos por gerações e gerações de poetas e artistas portugueses e não só, fazendo com que se criem camadas de poesia e arte orbitando em torno de sua figura. Sua existência poética é fulcral para a literatura de língua portuguesa. É inimaginável pensar no curso dessa literatura sem Camões. Sua presença é constante, pois, segundo Sena, a “poesia maior, que é a da aventura da existência humana, essa, noutra tom, noutra voz, noutra matéria, volta” (Sena 1988, p.117). Seja por ser uma referência de estilo, forma e tema, seja por ser o próprio poeta o tema de dezenas de obras e poemas produzidos ao longo dos séculos seguintes, Camões sempre volta. E isso é o que faz dele um poeta maior, para Sena. O impacto de sua poética na experiência humana é tão relevante que a sua volta é constante. É um impacto que atinge um poeta pernambucano, com um continente e três séculos de distância. Por isso Camões é um poeta maior, e compreender isso é fundamental para entender que ser um poeta menor não é um qualificativo, para Sena, e também não poderia ser um demérito.

2.5. Bandeira e a revolução modernista brasileira

“Sou poeta menor, perdoai!”: assim escreve Bandeira num dos versos do poema *Testamento*, também presente na *Lira dos Cinquent’anos*. O famoso verso de Bandeira, que tanto impactou a crítica e a recepção, foi base para a investigação de Sena. Em um artigo denominado *O Manuel Bandeira que eu conheci e que admiro*, Sena nos revela que o poeta pernambucano leu o estudo sobre poesia menor

e poesia maior, no qual Bandeira foi nominalmente citado. E a maneira como Sena aborda a poesia menor e a representação de Bandeira nesse âmbito é o que será tratado a seguir.

Sena, conforme exposto anteriormente, diz que a poesia menor não é uma poesia pequena, poesia de má qualidade. A poesia menor, e o poeta menor, por extensão, atingem os valores de seu contexto, de sua época, tocam nos debates fundamentais de momentos históricos diversos; no entanto, têm a extensão desse impacto mais contida; tendem a não perpassar gerações, mas a marcar as gerações das quais fazem parte. Para uma compreensão maior da figura de Bandeira e da clareza da ideia de poesia menor, discutamos primeiramente a representação da importância histórica do movimento modernista no contexto da literatura brasileira.

Em seus *Estudos de cultura e literatura brasileira*, afirma Jorge de Sena acerca do impacto histórico do modernismo:

O modernismo, porém, trouxe consigo, no enalço de alguns arautos filosóficos, uma *deslocação* decisiva da atenção poética. O exemplo vivo que é a obra dos seus maiores não mais consentirá que, sem uma terrível consciência de culpa, a poesia seja amável e inconsequente, um jogo de passatempo, uma diversão de espíritos ociosos. A poesia, por acção do modernismo, passou a ser uma coisa séria – e, graças ao espírito crítico que o modernismo desenvolveu, toda a poesia do passado reassumiu, *como sentido da poesia*, um valor que, para os seus contemporâneos, nunca teria talvez efectivamente. Com efeito, a poesia, independentemente da *arte* mais ou menos apreciada do autor, valera sempre por tudo o que nela o não era. (Sena 1988, p.113).

É fundamental, na visão de Sena, a leitura do modernismo sob uma perspectiva histórica em relação a como se desenvolvia a poesia antes do movimento. Os objetos poéticos, isoladamente, já consistiam em elemento de ousadia e revolução estética, ao questionar determinados dogmas formais anteriores. No entanto, quando colocado sob a perspectiva da *seriedade* com que era feita a poesia, como movimento – não necessariamente em relação a poetas isoladamente –, o modernismo trouxe uma carga de responsabilidade para o ato da criação poética; e, por extensão, acabou exercitando determinada pressão em toda a produção anterior a si. Os poemas elaborados “com a pompa da expressão, que podem muitas vezes ser ornamento e embelezamento do mais banal lugar comum da *literatura* (...)” (Sena 1988, p.115). E mesmo a poesia reconhecida, canônica, não poderia evitar agora ser colocada sob a perspectiva de um modernismo que revisitou os valores poéticos e trouxe densidade filosófica para a produção do século XX, criando determinado grau de responsabilidade para a literatura

vindoura. No entanto, é uma poesia feita como representação de uma época. O movimento modernista foi visionário, em seu contexto, mas também teve seu ápice, estabilidade e declínio, dando lugar a outras manifestações poéticas. Se para Sena, a poesia maior sempre volta, ecoando nas gerações seguintes, como no caso da lírica camoniana,

A poesia menor, a grande poesia menor – o encanto de D. Dinis, de Bernardim, de António Nobre –, essa, não volta mais. E teremos sempre de ir nós até ela, para conhecer a multiplicidade humilde da vida, os mundos risonhos, dolorosos, tristes, que a própria sucessão dos grandes mundos em si contém – para vermos, de olhos marejados de lágrimas, a profundidade imensa e comovida que uma visão de vida ou um sentimento do mundo são susceptíveis de nos comunicar. (Sena 1988, p.117).

A poesia moderna, assim, tem um significado muito intenso e visionário em sua época, revolucionando o próprio modo como se olhou para a poesia que foi feita anteriormente a si. Ao tratar a composição poética em sua mais ampla seriedade, agregando aprofundamento filosófico e sociológico ao objeto estético, fez com que a poesia escrita nas gerações anteriores pudesse ser revista à luz dessa seriedade atribuída. No entanto, diferentemente do caso de Dante e de Camões, citados por Sena, o modernismo tem o seu grandioso lugar reservado ao movimento de sua própria época, e tende a não ecoar em outros momentos literários em séculos vindouros, pois a grande discussão trazida pelo movimento diz respeito, centralmente, ao século XX. Previsão discutível, em relação à qual só poderemos aferir certeza no futuro; mas que expressa a ideia de Sena sobre poesia menor e maior, sobre cânone, sobre influência, como também discutiremos no capítulo seguinte.

Sena também faz considerações específicas sobre a poesia de Bandeira, particularmente, dentro do contexto dessa discussão. Para ele, Bandeira é uma referência inquestionável para a poesia de língua portuguesa e para o modernismo. Ainda assim, um poeta menor, dentro de sua conceituação estabelecida. Sobre o poema *Irene no céu*, de Bandeira, Sena comenta:

(...) eis um breve poema, quase uma brincadeira, que *vale*, em riqueza humana e em significação cultural, como os ponderosos tomos de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. É esta precisamente a natureza e essência da poesia de verdade. Grande poesia esta? Indubitavelmente grande, já que tanta riqueza contém. Não, porém, como Manuel Bandeira tão modestamente o diria, *poesia maior*. (Sena 1988, p.116)

O icônico poema de *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, é considerado tão grandioso por Jorge de Sena que chega mesmo a ser comparado à representatividade de um dos livros mais importantes da sociologia brasileira. E estamos falando de um simples poema composto de sete versos. A compreensão que ele possibilita sobre um Brasil pós-abolição da escravatura, atravessado por uma sociedade que, mesmo assim, não se desligou dos vínculos escravistas anteriormente arraigados na comunidade, e ainda mergulhada dentro de um determinado sincretismo religioso que tem como elemento central o cristianismo, é muito aprofundada. Por isso, o poema é grande, fundamental para entender o Brasil que, ao longo de sua história colonial e escravista, chega ao século XX. No entanto, tende a não ecoar além de seu próprio tempo. A sua leitura será a marca de uma leitura contextual, pontual. Por isso, fala-se de *poesia menor*, de acordo com os critérios de Sena.

Segundo a visão do crítico português, mesmo sendo um exemplar de grande poeta do que se pode chamar de *poesia menor*, o fato de Bandeira ser um grande expoente brasileiro do século XX, unindo-se ao espírito revolucionário do modernismo brasileiro, coloca o poeta pernambucano num lugar entre os raríssimos. Qualifica Manuel Bandeira como

(...) poeta extraordinário, que tem passado gradualmente e simultaneamente por todas as experiências poéticas de nosso século, para, na diversidade dos temas, no insólito dos factos que na aparência suscitam o poema, na fantasia despreconceituosamente livre, no domínio de uma linguagem rica e ao mesmo tempo depurada, ser sempre mais variadamente igual a si mesmo e mais subtilmente fiel à revelação de uma humanidade comum a todos os homens. (Sena 1988, p.117)

Bandeira, tradutor dos clássicos, inicia sua vida poética no parnasianismo, para depois abraçar a causa da corrente mais disruptiva do modernismo, sua primeira geração. No entanto, mesmo em seu livro que teve como símbolo essa ruptura, *Libertinagem*, apresenta poemas que remetem também à sua produção mais centralizada em formas clássicas; e mesmo após esse rompante da primeira fase modernista, nunca se absteve de experimentar traços do parnasianismo, do decadentismo francês, das vanguardas modernistas ou mesmo da poesia classicista. Sena se refere ao *Nocturno do Morro do Encanto*, soneto que faz parte da coletânea *Opus 10*, como “soneto de perfeita construção e admirável elegância formal até um tanto rebuscada. Eis a condensação moderna de uma derradeira atmosfera de simbolismo intimista” (Sena 1988, p.119).

É no reconhecimento da grandeza de Bandeira por Sena, para quem era talvez o maior representante brasileiro do que ele denominou *poesia menor*, que podemos ousar, se não mensurar, ao menos reconhecer, a dimensão do impacto causado pela lírica camoniana – em especial nos sonetos, pela intenção desse estudo. O próprio Sena coloca os autores em perspectiva, quando afirma que “Por isso se pode dizer de certos poetas, como Camões, que atingiram o âmago da vivência dialética; ou de outros, como um Bandeira, que a sua poesia é a própria existência da poesia em liberdade.” (Sena 1988, p.114). E como vimos anteriormente, quando Sena afirma de Camões, em seus “30 anos de Camões”, que a dimensão da grandeza do autor se revela em sua união de amor e técnica; e quando afirma sobre Bandeira, no estudo referido, que a grandiosidade da poética do autor se dá na sua capacidade de coadunar cérebro e coração, temos aqui um traço que une as duas poéticas, e que as coloca no campo das grandes poéticas. Temos aqui a capacidade de unir o aprofundamento do sentimento e das vicissitudes do coração com o domínio técnico e o rigor no trabalho racional sobre o objeto poético. Como é referendado por Jorge de Sena, ao fim do estudo *Da poesia maior e menor e propósito de Manuel Bandeira*: “Paixão e sabedoria – os sinais distintivos de toda a grande poesia, maior ou menor.” (Sena 1988, p.120”).

Em estudo presente nos mesmos *Estudos de cultura e literatura brasileira*, denominado *O Manuel Bandeira que conheci e que admiro*, Jorge de Sena coloca em perspectiva Manuel Bandeira e a relação com a literatura portuguesa, o que também nos serve como base para uma comparação, principalmente temática, com o *poeta maior* Luís de Camões. Sena afirma que para si, pertencente a determinada geração portuguesa de poetas, Bandeira e alguns outros brasileiros foram os mestres maiores da poesia moderna em língua portuguesa. Segundo ele:

Quem primeiro me ensinou, e a outros que aprenderam a ou não a lição, que a poesia escrita em português podia ao mesmo tempo ser libérrima e disciplinada, intelectual e puramente sensível, e embebida de uma profunda humanidade sem limites no espaço e no tempo da vida, como o tão grande Pessoa – homem sem amor – não podia nos dar? Bandeira, e ao lado dele, Carlos Drummond de Andrade. (Sena 1988, p.126)

Assim como no estudo anterior, em que destaca a presença de coração e cérebro, de disciplina e liberdade, nos versos de Manuel Bandeira – coração que nem mesmo Pessoa conseguiu atribuir à poesia, segundo Sena – está presente uma grandiosidade que ele reconhece também em

seus estudos camonianos, como antes investigamos. No entanto, aqui, destaca-se a ponto de que Bandeira é colocado ante toda uma geração modernista de língua portuguesa, o que reforça não só o peso revolucionário do modernismo brasileiro, como mesmo a grandiosidade de Manuel Bandeira ante os seus pares de época, fossem no Brasil ou em Portugal.

Para Sena, um ponto fundamental da valorização de Bandeira ante o próprio modernismo português é que, de fato, não lhe parecia que esse grupo tivesse um alcance tão impactante naquele contexto quanto tinha o brasileiro. Considera que, em grande parte, o grupo português dialogava pouco com a própria sociedade, e que sua produção ficava muito restrita aos membros da *Presença* ou de seus pares nesse momento. E que, mesmo em relação ao que foi produzido de grandioso, por momentos acaba mesmo sendo condenado pela crítica marxista da época, que atribuía ao grupo um certo esteticismo exagerado e continuavam a valorizar a literatura oitocentista – frente a quem, nesse caso, Sena considerava a literatura do momento realmente moderna. A crítica e o não reconhecimento afetaram mesmo a obra de Fernando Pessoa, o que, para Sena, é um indício do baixo grau de consciência literária em relação à produção crítica da época. Bandeira, assim, viria a ocupar um “vácuo enorme, complementando o espaço espectral ocupado por tanta gente grande e mal conhecida” (Sena 1988, p.134).

Quando colocado em perspectiva com os outros modernistas, brasileiros e portugueses, Manuel Bandeira se destaca por conta de suas escolhas temáticas e estilísticas, para Jorge de Sena, e isso lhe confere esse lugar de destaque na produção da época. Sena destaca o fato de que Bandeira não apresentava essa vergonha de si mesmo, sabendo explorar o seu passado poético simbolista e parnasiano sem renegá-lo, dando voz a essa sua tradição. Além disso, conforme Sena, Bandeira não trazia, “ao contrário do que possa supor-se para ele e o êxito dos brasileiros em Portugal, o sabor do exótico e do trópico que, deve reconhecer-se, contribuiu alguma coisa para o sucesso deles no próprio Brasil tão vasto” (Sena 1988, p.134). De acordo com o crítico português, essa espécie de exotismo acabava por ser uma espécie de saída lógica e, por isso, previsível, para que os escritores conseguissem determinado destaque na literatura brasileira e sobretudo entre os portugueses, que agregavam novos conhecimentos sobre o Brasil. Considera que a crítica brasileira acabava por valorizar demais esse tipo de recurso, às vezes deixando de lado o respaldo analítico em relação à obra – principalmente em relação aos romances, em que julgava que a permissividade era “histérica” – mas que isso acontecia também no contexto português, essencialmente pela curiosidade despertada por essa espécie de regionalismo. Toma como base a literatura portuguesa e uma parte da crítica, dizendo

que “havia em muitos de nós uma repugnância por folclores e gracinhas regionalistas, fartos do nacionalismo literário (...)” (Sena 1988, p.135). Apesar de Bandeira apresentar pontualmente alguma exploração regionalista, principalmente nos poemas em que se refere ao Recife, são casos isolados no que tange à imensidão de sua obra poética. Dessa maneira, ao abdicar do aparato regionalista identitário, Bandeira, na consideração de Sena, coloca-se entre os nomes a serem considerados, fosse entre os modernistas portugueses ou brasileiros.

No entanto, o aspecto que Jorge de Sena mais destaca acerca da relevância de Manuel Bandeira dentro do âmbito de todo o modernismo de língua portuguesa diz respeito à capacidade de manter-se atrelado ao aprendizado anterior, renovando-se ao mesmo tempo em que se conserva aquilo que já foi adquirido. Seria essa a expressão máxima da tal revolução literária do modernismo brasileiro que Jorge de Sena comenta com regularidade em seus estudos, e que apenas Bandeira e Drummond haviam conseguido alcançar. Mas, no caso de Bandeira, sabendo que sua primeira formação como leitor e como poeta remete aos clássicos, remete a Camões, isso se torna algo de alta importância para os objetivos desse estudo.

Bandeira é colocado novamente ante os grandes como referente comparativo de *poesia menor*, mas ser colocado ante esse âmbito comparativo já nos dá a dimensão da lírica do poeta pernambucano:

Ao mesmo tempo marcando a distinção óbvia de que um Bandeira não é um Shakespeare, um Camões, um Dante, um Milton, e outros que tais (distinção que, em termos que o diminuíam, o próprio Bandeira acentuara para uso de seus admiradores). Uma coisa, porém, é o que, mesmo com a mais honesta modéstia, os melhores poetas dizem – lúcidos como são –, e um tanto outra aquilo que podem sentir como seres humanos comuns, dotados de alguma vaidade e hiper-sensibilidade, quando nós lhe pegamos na palavra, mesmo para louvá-los. (Sena 1988, p.138)

O fato de Sena ter tido contato direto com Bandeira, logicamente, forneceu-lhe possibilidades de projetar muito do que conheceu da personalidade do poeta ao longo de sua produção, mesmo Sena rejeitando fortemente o posicionamento da crítica biografista – o que é exatamente um dos pilares de sua vasta produção crítica no âmbito dos estudos camonianos. No contexto brasileiro do século XX, a condição de saúde de Manuel Bandeira – a de problemas relacionados ao pulmão – foi insistentemente tratada pela crítica como uma orientação quase uníssona em relação à produção do

autor. E claro, em alguns dos poemas ele cita nominalmente o problema – em *Pneumotórax*, por exemplo – ou as consequências advindas disso. Mas uma visão que esteja centralizada apenas nessa expressão biografista tende a simplificar demais a complexa produção de um autor. Como se a produção fosse meramente um exercício confessional. E nesse ponto Jorge de Sena também encara o problema que a crítica biografista em Bandeira gerou, assim como também ocorreu no âmbito camoniano, guardadas as devidas proporções.

Jorge de Sena ressalta a ponderação com a qual se deve tratar a ânsia de uma crítica biografista no século XX (afinal, os autores estão vivos ou possuem referências documentais mais consistentes em relação a outros séculos), sem, no entanto, deixarmos a figura humana do poeta de lado quando for feita a análise dos componentes do poema; ressalta, assim, a importância da crítica onto-sociológica já mencionada.

(...) Claro que eu – o autor destas linhas – sou firme partidário de que a vida de um escritor não tem nada ou pouco que ver com a sua obra, não só porque o <<eu>> que escreve não é o mesmo que o <<eu>> que vive, mas porque as obras devem estudar-se, saborear-se, e entender-se em si mesmas. Tudo isso é uma grande verdade, mas há que pôr algumas reservas da prudência à prática de tais verdades, antes que os delírios contemporâneos (...) transformem tão grandes verdades em vácuas mentiras, e a crítica, perdida no meio de tanta ciência de si mesma, regresse apavorada àqueles tempos não-universitários em que uns senhores e umas senhoras de cultura e bom gosto diziam de sua justiça acerca do prazer da leitura. (Sena 1988, p.139)

Sena apontava o risco de que a crítica moderna, com a tendência da centralização de sua atenção no objeto poético de maneira isolada, acabasse por agir de maneira tão dogmática em relação à negação de aspectos minimamente biográficos da vida do autor, que pudesse mesmo incorrer em algo próximo do que condenava, a crítica impressionista e biografista. Como colocado por Sena, não se deve confundir os “eus” dessa separação; a poesia de Bandeira não teria o fundamento de ser um relato pessoal. O ponto colocado por Sena como elemento a ser considerado da biografia do poeta pernambucano é o fato de que ele era um extenso leitor, conhecedor de literaturas diversas e um poeta que teve sua formação com os clássicos. Entender o repertório de Bandeira (ou de outros poetas e escritores) seria um ponto interessante para podermos analisar a complexidade da elaboração poética, inclusive a buscar determinadas referências em sua escrita, como aquelas que se referendam a Camões, um dos autores que está na base de sua formação como escritor.

(...) que ele tinha estudado e lido, ao contrário do costume actual que manda mais ler a crítica do que as obras mesmas – , era, com algum historicismo tradicional a quem ninguém escapa mesmo fingindo o contrário, a atitude crítica do próprio Manuel Bandeira, qual se não poderia, a um homem nascido em 1886, pedir que outra fosse. (...) um conhecimento extenso e profundo, muito agudo, daquele complexo de literaturas, a que, antes e naqueles tempos, no Brasil e no resto do mundo, muito poucos prestavam atenção de qualquer espécie (...). (Sena 1988, p.139)

Entender a vastidão do conhecimento de Bandeira, como poeta, professor, leitor, crítico, permite que observemos sua produção sob um ponto de vista ciente de seu extenso leque de ferramentas poéticas – o que acaba até por intrigar, num primeiro momento, pois é sabido que boa parte da produção do poeta pernambucano transita na ideia de exploração da simplicidade e do cotidiano.

Nesse ponto, uma certa dose de biografismo também pode ser interessante, para Jorge de Sena. Isso porque é sabido que parte da agenda da primeira geração modernista, em confronto direto com os parnasianos, era justamente tirar a poesia do pedestal em que era colocada, integrá-la ao popular e ao mundano. E uma das ferramentas centrais para se alcançar esse resultado é o diálogo com a vida cotidiana. E, para isso, era comum que se resgatassem elementos da infância, das vivências, elementos que transitavam no biográfico – e que, claro, colocavam o crítico ante um passo perigoso, justamente o de fundir os “eus” em sua análise. No entanto, conhecer índices biográficos do escritor pode colaborar para que determinados contextos pudessem ser minimamente compreendidos de maneira mais completa – o Recife da infância de Bandeira, por exemplo.

(...) um dos grandes Picassos da palavra, é esse o caso de Manuel Bandeira. A gente não precisa, ainda que seja conveniente, visitar o Recife da infância dele, porque já não está lá; nem a Lapa do Rio, porque mudou muito, etc. Mas há umas e outras coisas factuais, ou de reação ao factual quotidiano, que precisamos de ter sabido ou conhecido, ou visto no homem mesmo, para que a sua poesia nos dê, ainda mais profundamente, a tremenda lição de humanidade transformada em linguagem e vice-versa, e sintetizada no tão terrível e tão doce verso: <<*Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres*>>. (Sena 1988, p.140)

Assim, também é possível aproximarmos Bandeira e Camões na questão do problema da crítica biografista a que foram submetidos. No entanto, de maneiras diferentes. Camões, claro, tem essa trajetória da construção do cânone pelo pouco que há de certezas sobre sua vida dada a pouca documentação existente. Assim, os biografistas transitam próximos da projeção de um espectro impressionista de séculos atrás, e o fizeram ao longo desses séculos. No caso de Bandeira, a questão de que a crítica buscava na poesia moderna elementos biográficos – e que eram eventualmente utilizados como ferramenta – mas cujo exagero acabava por deixar na penumbra a extensa gama de recursos poéticos utilizados pelo poeta, o que findava por ser um ponto de injustiça cometida contra Bandeira, segundo Sena, por parte da crítica brasileira.

Jorge de Sena se aproxima do fim de seu estudo ao analisar de maneira mais próxima a relação de Bandeira com a própria literatura portuguesa. Afinal, num momento literário em que a intenção de demonstrar traços de libertação era uma intenção expressa, poderia ser um risco expressar simpatia exagerada por Portugal. Cecilia Meireles e Murilo Mendes, lembra-nos Sena, passaram por esse tipo de pressão da crítica justamente sob essa alegação. Relembra-nos, também, que fenômeno contrário ocorreu em referência aos românticos brasileiros, que tanto beberam das fontes lusitanas em suas composições, e foram extensamente publicados em Portugal, e, dessas edições, “não mencionavam uma única das numerosíssimas que os livros tinham em Portugal” (Sena 1988, p.145).

Bandeira, por outro lado, parece ter sempre devotado o devido respeito à sua base de formação literária portuguesa, apontando-a como referência direta em sua obra. De acordo com Sena,

(...) não é de excluir que, nos seus desejos de paz e respeito, algo andasse no subconsciente de um poeta que nunca tirou dos seus poemas completos as homenagens esplêndidas a poetas portugueses, como Camões ou António Nobre, um o máximo Padre da língua, e outro aquele jovem tuberculoso que não viveu oitenta anos e pico, era só dezanove anos mais velho que Bandeira (...) (Sena 1988, p.145)

Assim, no reconhecimento da justa homenagem que Bandeira prestava à tradição portuguesa em suas leituras, vemos que muito dessa sua formação acaba sendo espelhado não só em sua erudição, mas também na exploração dos meios formais. Bem vimos que o soneto *A Camões* é um dos primeiros textos da coletânea de sua primeira obra, *A cinza das horas*.

Em sua análise, Jorge de Sena ainda nos propõe uma leitura do conteúdo da obra de Bandeira que pode ser um ponto de base para sua aproximação também a Camões. Bandeira recebe a notícia de sua iminente morte aos dezoito anos de idade – morte, essa, que só viria a se concretizar sessenta e quatro anos depois. Dessa maneira, comenta Sena, Bandeira permaneceu, durante toda a extensão de sua obra, num trânsito entre Eros e Thanatos, pois tinha a morte sempre à espreita, mas justamente por isso também expressava grande fascínio pela vida.

Este convívio do poeta e da morte é perfeitamente excepcional, pois que poderíamos dizer que coincide exactamente com a vida inteira de Bandeira enquanto poeta: desde que ao terminar a adolescência o poeta sai de sua crisálida, até ao momento final. E por certo contribui para explicar o homem e o poeta que ele foi: tão liberto da vida e tão amante dela, tão rigoroso da expressão quanto audacioso em inventá-la, e tão sabedor de que o tudo e o nada são talmente a mesma coisa, que tanto faz ouvir os outros como não ouvi-los, uma vez que nos cumpre ouvir mais dentro deles do que eles mesmos. (Sena 1988, p.150)

Naturalmente, o trânsito temático entre amor e morte não é exclusividade de Bandeira; são dois dos grandes assuntos da literatura. Podemos observar que, em Camões, claramente, o amor é o assunto mais tratado. Há, no entanto, uma incidência relevante de poemas que tratam sobre a questão da morte como centro existencialista para reflexão. Assim, a oscilação entre Eros e Thanatos é um elemento temático que também aproxima a produção de Bandeira da de Camões.

A devoção do camonista Jorge de Sena à poesia de Manuel Bandeira tem o ápice de sua clareza nos três poemas escritos ao pernambucano. O primeiro em virtude de seus setenta anos, o segundo em virtude dos setenta e cinco e o terceiro como homenagem logo após sua morte. No poema, denominado *Morte de Manuel Bandeira*, Sena traz os seguintes versos à tona: “*No fim das contas, / há centenas de poetas que nunca conheci, que admiro, / e que nem sequer estou certo de valer a pena / havê-los conhecido: seriam suportáveis, / humanamente suportáveis, o Dante ou o Camões? / Não: o que de súbito encontro é um vazio / maior. Morreu*”.

2.6. Jorge de Sena e sua análise dos sonetos camonianos

Como um dos maiores estudiosos de Luís de Camões, Jorge de Sena trouxe uma nova luz para o contexto dos estudos camonianos, com a sua revisão da construção do cânone sob uma perspectiva mais centralizada no objeto poético do que em determinadas impressões subjetivas. Reuniu dezenas de estudos importantes sobre o poeta máximo português em seus *Trinta anos de Camões*, introduziu uma visão técnico-analítica sobre uma canção do português em *Uma canção de Camões*, entre diversas outras contribuições. No âmbito desse trabalho, interessam-nos algumas considerações acerca da estrutura e do contexto histórico da produção camoniana expostas na obra *O soneto camoniano e o soneto quinhentista peninsular*.

Assim como proposto em outros de seus trabalhos, Jorge de Sena busca uma resposta para as inúmeras questões acerca da composição do cânone lírico de Camões por meio de uma análise bastante centralizada na estrutura de seus sonetos. Muitas questões aqui vêm à tona, como esquemas rimáticos, organização das sílabas tônicas, e mesmo a temática dos sonetos. Jorge de Sena coloca Camões em comparação a diversos outros sonetistas do Quinhentismo, fossem eles espanhóis, portugueses ou italianos. Nesse contexto, é de relevância para a composição do trabalho a comparação, centralmente, com Petrarca, tido, via de regra, como a referência para que Camões contruísse seus sonetos e, por isso, de certa forma colocado acima do português quando pensado que ele exerceu influência na formação de Camões.

Um dos pontos de partida para a análise de Sena é relativo aos esquemas rimáticos que aparecem nos dois tercetos de todos esses sonetistas. Entre variações amplas que ocorrem nas construções dos sonetistas quinhentistas peninsulares, Sena identifica sete variações presentes no cânone de Petrarca. Desses sete esquemas, quatro são os que mais têm ocorrência na construção de seus sonetos. E são justamente esses quatro que aparecem nos sonetos camonianos, exclusivamente (CDE CDE; CDC DCD; CDE DCE; CDC CDC). Fica nítida, dessa maneira, a influência de Petrarca nas construções preferidas por Camões. O português seleciona os esquemas rimáticos mais utilizados por seu predecessor e os transforma em elementos de uso definitivo em seu cânone.

No entanto, como é bem notado por Sena, apesar de utilizar os mesmos esquemas que são os mais frequentes nos sonetos de Petrarca, Camões os utiliza em proporções diferentes. Assim, como destaca o crítico, Camões deixa claro que tem interesse na estruturação, mas como um ponto de

partida para uma discussão conteudística mais densa; aproxima-se de Petrarca na estrutura, mas de maneira a manter sua independência. A partir disso, uma questão interessante parece ser levantada por Sena: poderia ter sido Camões mais importante que Petrarca como referência vindoura ao longo dos séculos? Poderia, assim, Camões ser um “poeta maior” que Petrarca? Sobre a questão de influência colocada, Harold Bloom se posiciona da seguinte maneira:

Mas a influência poética não faz necessariamente poetas menos originais; frequentemente, fá-los ainda mais originais, ainda que não necessariamente melhores. As profundezas da influência poética, ou, como lhe chamarei mais frequentemente, o encobrimento poético, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta. (Bloom 2007, p.19)

É relevante compreendermos a possibilidade de que a obra de Luís de Camões tenha sido mais original, ou mesmo melhor do que a de seu antecessor, Petrarca. Naturalmente, a intenção de tal investigação não é depreciar a obra de um ou outro autor, tampouco de ignorar sua influência na composição do cânone ocidental. É, nesse sentido, buscar compreender que, apesar de Camões ter bebido na fonte das formas e dos temas de Petrarca, talvez ele tenha conseguido levar a extensão de sua influência de maneira mais contundente nos séculos que se seguiram do que seu antecessor. Antes mesmo de estudar os sonetos quinhentistas peninsulares em comparação com a produção camoniana, Sena já havia proposto estudo semelhante no âmbito das canções, e o que constata de sua análise técnica é que, apesar de Camões copiar as formas utilizadas por Petrarca, e de retomar temas por ele utilizados – com a ressalva de que isso não quer dizer que Petrarca tenha “criado” esses temas –, o poeta português consegue trazer maior profundidade filosófica ao debate e superar assim o legado do petrarquismo. Em *Trinta anos de Camões*, Sena nos diz:

(...) o facto de Camões “petrarquizar”, como até ele toda a poesia europeia, numa linha de pensamento poético em que o próprio Petrarca não faz figura de fundador, não pode, ou não deveria poder, só por si, bastar a definir uma superioridade de Petrarca sobre Camões, como, por essas razões, já foi afirmado. Camões podia imitar Petrarca, e ser superior ao mestre... ou teremos um conceito muito ridículo do que seja, no seu contexto antigo, “imitação”³. E, por paradoxal e audaciosa que pareça

³ O conceito remete à tradição latina, principalmente a Horácio, para quem o poeta seria essencialmente um responsável por descrever a realidade do mundo em questão, a sua verossimilhança, fazendo alusão à ideia aristotélica de poesia. O conceito é retomado mais tarde, na tradição portuguesa, por António Ferreira.

afirmá-lo, acontece que o é: Camões atingiu profundezas de pensamento e sensibilidade vedadas mesmo a um literato de génio, como Petrarca. (Sena 1980 b, p.189)

Quando buscamos as referências do conceito de “imitação” próximas ao contexto em que viveu Camões, observamos que, conforme colocou Sena, a imitação era vista de fato como um elemento natural, e não pejorativo. De acordo com Francisco José Freire, no capítulo V de sua *Arte poética, ou regras da verdadeira poesia*, livro de 1748:

(...) a circunstância, pela qual a Poesia se distingue das outras Artes, é a qualidade da imitação, a qual segundo Paulo Beni é *Uma narração, com que um representa a outro, ou por meio de ações, ou por meio da voz*. Esta autoridade é fundada em outra de Platão. Porém de qualquer modo, que entendamos este termo de *imitação*, é certo, que não há cousa mais natural no homem do que a imitação, a qual até se observa nas crianças, brincando na sua primeira idade Eu entendo por *imitar* poeticamente aquela ação, com que muitas vezes se falando de tal modo se veste uma cousa de imagens, e se exprime com pensamentos, ou belos, sensíveis, claros, novos, ou evidentes, que o entendimento a percebe sem trabalho, especialmente por meio da fantasia, e fica tendo um gosto tão particular, que nos parece, que estamos a ver a tal cousa. (Freire 1748, pp.25-26)

Vemos, assim, como o conceito de imitação trazido por Freire, em meados do século XVIII, que retomava o conceito clássico, toma por natural o ato da imitação, seja a imitação das ações da natureza, ou mesmo a imitação de uma voz. Assim, Sena consegue dar sustentação a sua tese: a de que não necessariamente o imitado é superior àquele que imita. Dessa maneira, dá base à ideia de um camonismo como sistema de pensamento que influencia a cultura e a literatura a partir de sua presença, mais ainda que o próprio petrarquismo, fundamental na formação do poeta Camões.

Essa naturalidade apontada por Freire é antes tratada por António Ferreira, poeta contemporâneo de Camões e considerado o teorizador da modernidade estética introduzida em Portugal por Sá de Miranda; Ferreira resgata o conceito trabalhado por Horácio: “O estudo e imitação de autores antigos era uma componente essencial na educação do poeta. Só quando dominava a literatura clássica do passado, podia este esperar criar algo de valor.” (Earle 1990, p.42)

A análise de Sena parte da forma de canção, mas podemos projetá-la também aos sonetos, visto que, de acordo com o crítico português, tal superioridade não se dá exatamente na forma, que foi

copiada, mas na densidade da abordagem conteudística de sua poética – apesar de considerar que foi no cultivo das canções que Camões mais conseguiu expressar sua dialética. E Sena de fato se coloca de maneira incisiva em relação à potencialidade intelecto-filosófica da expressão camoniana como elemento à parte do petrarquismo e do platonismo, como lhe é comumente atribuído, como se estivesse sob o domínio do poeta português apenas a capacidade de produção e organização técnica acima da média. Escreve Sena:

Daqui se depreende que a tese igualmente visa a reivindicação comprovada da excepcional categoria intelectual de Camões como poeta, e não apenas na medida em que é um poeta de largo fôlego criador. Porque pode alguém ser um grande poeta, sem que necessariamente seja, em matéria de entendimento filosófico do mundo, uma pessoa de visão original e de especializada cultura. Essa visão original, transcendendo em muito o platonismo e o petrarquismo que, em geral, lhe são escolarmente atribuídos por quem não é íntimo de Platão ou de Petrarca, como ele terá sido, possuiu-a Camões em grau superior, e – sem o que não seria o grande poeta que é – aferindo-a constantemente pela sua experiência humana e fixando-a escrituralmente com um rigor de expressão e uma adequação dos sons e dos ritmos, que tornam um crime contra a estética e contra a filosofia, os atrevimentos dos pretensos críticos textuais, ao fazerem correções conjecturais, antes de haverem entendido a essencialidade expressiva de um poeta tão exigente como Camões. (Sena 1980 b, p.190)

É curioso como Jorge de Sena propõe o aprofundamento do camonismo não só como sistema de estruturação da forma lírica, mas como um próprio sistema filosófico com premissas exclusivas, que não se encontram no platonismo ou no petrarquismo. E esse ponto de vista pode ser referendado pelo que foi dito por Harold Bloom anteriormente. As consequências diretas possíveis dessa hipótese são que talvez tenha sido Camões, ele próprio, não apenas como “poeta maior”, mas também como pensador, o grande influenciador das linhas literárias em língua portuguesa daí para a frente, e não exatamente um poeta maior subordinado a sistemas de pensamento externos a si. Camões utiliza algumas formas que Petrarca também usava de maneira sistemática, e mesmo sua linha temática transita em temas também trabalhados por seu antecessor. Nessa perspectiva, no entanto, o português teria conseguido levar a sua lírica a um nível ainda mais pungente de densidade filosófico-dialética.

Em suas considerações finais, Jorge de Sena reafirma a importância de uma análise técnica para que não caiamos na armadilha do impressionismo literário, refutando quem diz que esse

tecnicismo analítico seria um fator impeditivo para a fruição poética. E é isso que nos mostra tanto na sua reestruturação dos textos camonianos, como no próprio aprofundamento sobre a análise da obra de Manuel Bandeira. Em analogia, diz que o trabalho do ensino e da crítica é justamente transformar essa impressão subjetiva que existe a respeito da elaboração lírica e transformá-la, na “biologia da botânica” ou na “química dos perfumes” (Sena 1980 a, p.230). A compreensão técnica da beleza que depois transpassa os sentidos:

E como poderá a literatura ser amada, em nível de conhecimento, se não queremos saber o que e de que se constitui? Porque uma obra de arte é bela em si (na sua adequação rítmico-semântica e lógico-estrutural), é bela entre as do seu tempo (perspectiva histórico-cultural) e é bela para nós (situação psicossocial). Estas três belezas não podem ser confundidas para uma apreciação justa. (Sena 1980 a, p.231)

É através dessa análise técnica que consegue criar relações mais precisas entre a obra de Camões e a de Petrarca, e, além disso, promover um detalhamento técnico-analítico acerca do cânone camoniano, elemento até então pouco desenvolvido na história dos estudos camonianos. E por meio desse tipo de análise, tanto da extensa obra camoniana como da extensa obra de Bandeira, aproxima os dois autores em relação à perspectiva de uma complexa dialética entre a racionalidade e o aprofundamento lírico.

É necessário, entanto, aprofundarmos o entendimento sobre como, exatamente, a influência da lírica camoniana pode atingir a produção da lírica de Bandeira mais de três séculos depois. Para Sena, “Simultaneamente dialético e existencial, Camões é um dos mais modernos e actuais dos poetas do passado” (Sena 1980 a, p.235). Essa atualidade de Camões torna quase inevitável que ele tenha exercido influência em gerações e gerações posteriores, como um verdadeiro cânone vanguardista. Investiguemos, pois, os detalhes desse processo.

3. OS SONETOS DE LIRA DOS CINQUENT'ANOS

(...) A essência dos poemas sofre uma transformação apreciável, como se se elevasse da terra aos céus. Os motivos humanos persistem, porque estes não poderão nunca ser alijados. Mas, persistem sob um aspecto diferente. Pois o poeta, agora, se desprende da dor e da alegria. Sua inspiração não é determinada senão por si mesma.

Daí por diante, paira sobre a obra o signo da solidão. Parece que, nesta fase, tanto a técnica excepcional como o desligamento da poesia-motivo, poesia formal, são características da arte de Manuel Bandeira. E somente um solitário seria capaz de desprezar a comodidade que a inspiração rasteira oferece. Portanto, o papel da solidão, longe de ser estático, é essencialmente revolucionário. (Bandeira 1986, p.243-244)

As palavras de Wilson Castelo Branco para a nota preliminar de *Lira dos Cinquent'anos* pontuam a mudança que o livro representa na lírica de Manuel Bandeira. O pernambucano, antes tomado pelas questões do cotidiano, pelo manifesto artístico por uma cultura brasileira, pela dor de sentir uma morte que se aproximava sem nunca chegar de fato, aqui liberta-se dos elementos do mundo, dos elementos “mundanos”, e isola-se sob “o signo da solidão”. Segundo Yudith Rosenbaum:

(...) Na tentativa de preencher a ausência de um objeto perdido ao qual o poeta se mostra intrinsecamente atrelado, o fazer poético se coloca como alternativa para recompor, no ato mesmo da evocação do ausente, um eu fragmentado.

(...) Dar voz ao que não está é poético por excelência. A melancolia eterniza ao nível do psíquico o que era real e próximo. Nesse sentido, ela presentifica a morte para que a poesia vivifique o objeto ausente pela sua nomeação. (Rosenbaum 2002, pp.103-104)

Observamos, na análise de Rosenbaum, um trajeto que permeia a evolução poética de Manuel Bandeira, que, aos poucos, expressa um desligamento da concretude do mundo externo, de sua presença ativa em um projeto modernista de transformação da poesia e da língua, para um campo mais intimista de investigação: a sua própria relação com o mundo que pensava estar a perder. A relação com o mundo se dava na perspectiva da ausência e, por isso, simbólica, múltipla (fragmentada, nas palavras de Rosenbaum) e introspectiva. Bandeira busca no espelho estilhaçado de

seu âmago os reflexos da relação com o mundo, que se dava por imagens diversas, sob ângulos variados, mas ainda assim apenas reflexos. É a ausência que se transfigura em imagem poética.

A poesia de ausência, de Bandeira, acaba por se desenhar não como uma poesia sem relação com o meio que o circunda. Ao colocar-se fora das questões cotidianas, reflete sobre um ideário de comunhão com os homens e com a poesia. A ausência, aqui, não se apresenta como elemento de fuga e inércia, mas como fundamento ativo de sua construção, como combustível. E é exatamente nesse contexto de afastamento de um corriqueiro cotidiano que Manuel Bandeira consegue elevar o seu apuro técnico a um nível de excelência, de domínio não só sobre a forma, mas sobre quando e como utilizá-la, de modo a criar oscilação consistente em seu meio de abordagem formal. Segundo Cândido, em *Iniciação à Literatura Brasileira*, Bandeira é:

(...) um dos poetas mais importantes da nossa literatura, cuja obra tem uma plenitude que não se encontra na dos outros dessa primeira fase modernista, e é devida à maestria com que vai dos poemas metrificados com perfeição ortodoxa até a liberdade dos *objets trouvés*, dando sempre a impressão de fatura tão perfeita quanto necessária. (Candido 1999, p.75)

E é, então, plausível que, justamente em seu livro considerado como ápice de sua técnica, exerçamos uma leitura sob a perspectiva de Luís de Camões, a referência absoluta na poesia metrificada em língua portuguesa, influência para todas as gerações de poetas que se seguiram. E entre os poemas do livro de Bandeira, encontramos cinco sonetos à maneira petrarquista (além de dois sonetos ingleses); a partir desses sonetos, façamos a comparação em relação aos sonetos camonianos, tanto no que concerne à temática, quanto à montagem formal e aos estilemas presentes.

Baseando-nos nos estudos de Jorge de Sena sobre os sonetos camonianos e nas ideias de cânone e influência, principalmente abordados por Harold Bloom, investiguemos de que maneira podemos observar a permanência de Camões na composição da lírica de Bandeira em seus sonetos na *Lira dos Cinquent'anos*.

3.1. Análise individual dos sonetos

Em *Lira dos Cinquent'anos*, Manuel Bandeira apresenta ao leitor cinco sonetos feitos ao modo italiano. Se em sua juventude escreveu muitos dos sonetos de sua carreira, ainda vinculado à tradição parnasiano-simbolista, e após isso abandonou os sonetos por três livros em sequência (*O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*), é nesta *Lira* que volta a se utilizar dessa forma específica, forma que continuaria utilizando até seu último livro, sob maior ou menor incidência.

O primeiro soneto apresentado, e também o poema que abre a coletânea do livro, é *Ouro Preto*:

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto d'El-Rei, para a glória do imposto.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu – é funcionário
Último sabedor da crônica estupenda,
Chico Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho
Vem, na pedra-sabão lavrada como renda,
– Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!

(Bandeira 1986, p.247)

O primeiro soneto apresentado, e também o poema que abre a coletânea do livro, é sobre a cidade de Ouro Preto. É um típico soneto italiano, porém composto por versos alexandrinos, de tradição francesa, tão apreciada por Bandeira, e que nos conecta de maneira direta com o parnasianismo brasileiro, que utilizava os alexandrinos como padrão para a construção de sonetos.

Como um soneto clássico, é trabalhado por um esquema de rimas fixo e, em relação à sua montagem, apresenta o primeiro quarteto todo composto por *enjambements*.

O percurso temático do poema demonstra uma característica que podemos tirar da obra do poeta de maneira geral, que é a prática de escrever poemas sobre localidades específicas (como Recife, Rio de Janeiro, Belém etc). Vemos nesse poema um traço bem assertivo do percurso do poeta. Aqui, no entanto, podemos também perceber um curso temporal ao longo do soneto; o poeta não faz apenas um retrato de Ouro Preto, mas uma reflexão acerca da história da cidade, tão relevante no contexto colonial brasileiro. O primeiro quarteto, já mencionado, faz menção a esse passado histórico, uma visão sobre o funcionamento social da Ouro Preto colonial. As duas estrofes seguintes apresentam uma pessimista visão sobre o presente: aquela importância de outrora está agora perdida, em uma cidade que parece estar se desfazendo. No entanto, o último terceto, como chave de ouro à reflexão do poeta, apresenta-se de maneira otimista: ao cair da noite, sente-se a sombra e a presença do grande artista Aleijadinho.

Podemos, nesse sentido, afirmar que Manuel Bandeira, ainda que se utilizando de referências diretas diferentes daquelas utilizadas por Camões, referencia-se a uma espécie de “época áurea” brasileira, numa tentativa classicizante de referendar não apenas um lugar como digno da memória de um povo, como a própria presença de Aleijadinho em uma espécie de referência divina, com a sombra descomunal de sua mão pairando. Aleijadinho, aqui, compõe parte de um panteão brasileiro, o que se coloca como paralelo às referências aos deuses pagãos que compõem o Olimpo, em Camões, e mesmo em relação ao Deus cristão de alguns de seus sonetos.

Percebemos que o soneto que nos é apresentado possui uma estrutura temática interna muito comum nesse tipo de forma poética. Ele apresenta um confronto entre teses (o passado glorioso de Ouro Preto, a sua decadência, e o terceto final se apresentando de forma otimista, em contraposição aos elementos que se afiguraram anteriormente). Observamos, aqui, uma construção dialética, que aparece com regularidade em sonetos. É, também, apesar de ser fundamentado nessa dialética interna, não composto apenas de reflexão conceitual, mas sim de uma narrativa (que pode ser notada pela própria passagem do tempo indicada no soneto).

Ao analisar a correspondência de Bandeira com Mário de Andrade, um dado que se mostra relevante para ressaltar a versatilidade e apuro técnico do poeta é que, apesar de o poema não estar datado em *Lira dos Cinquent’anos*, podemos saber que ele estava sendo construído em 1928: “Eu

tenho andado tão aporrinhado que fiz um soneto sobre Ouro Preto, sim senhor! Soneto alexandrino, com *enjambements* e chave de ouro de Tripuí!” (Moraes 2001, p.384).

O dado interessante da referência é que, em 1928, o jovem Bandeira estava envolvido no projeto modernista de renovação linguística (provavelmente, remete à época de escrita de *Libertinagem*, segundo o *Itinerário de Pasárgada*), época em que não publicou nenhum soneto ao longo de três livros. Mas isso não quer dizer que ele não estivesse a construir poemas metrificados, entre eles, sonetos. Isso demonstra apenas como Bandeira lidava com as suas extensas ferramentas poéticas não de maneira contraditória, mas de maneira complementar. O fato de defender os versos brancos e livres não excluía a possibilidade de escrever em versos rimados e metrificados. Nada mais libertário do que abraçar todos os tipos de poesia. Assim, Bandeira referenda o ponto trazido por Jorge de Sena em suas elaborações críticas, o de que o poeta pernambucano era um revolucionário em sua autenticidade e versatilidade composicional.

Um ponto que reforça a presença de *Ouro Preto* como elemento classicizante em *Lira dos Cinquent’anos* é a própria referência às tradições no poema inicial do livro que, ao funcionar como uma apresentação da coletânea que se segue, oferece-nos algumas premissas. Ora, o livro se inicia com um soneto clássico, uma forma que está inscrita na história da literatura desde vários séculos antes de Manuel Bandeira. Há uma mensagem inscrita nessa escolha, a de que não está apresentando uma forma nova, não está confrontando a tradição, mas sim fazendo reverência a essa tradição. Com essa escolha, evoca toda uma memória histórica literária, de tantos autores anteriores a ele que consolidaram a forma soneto, e coloca-se como mais um que se utiliza dessa forma para manter girando a roda da literatura. A inflexão neoclássica no modernista Bandeira se apresenta como uma premissa para a *Lira dos Cinquent’anos*.

Em relação à parte temática, Bandeira nos apresenta, logo no primeiro poema da coletânea, um soneto em que se propõe a falar de Ouro Preto, não só uma das cidades mais simbólicas na história do Brasil colonial – o que resgata o sentido de tradição – como também uma cidade que foi mote para poemas de diversos outros poetas brasileiros (Alphonsus de Guimaraens, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes), em que ele se coloca como mais um poeta a sustentar a tradição literária acerca da cidade, o que também o faz remeter a uma ideia de tradição. Ouro Preto, aqui, é referendada como um *topos* literário brasileiro, o qual se resgata como forma de reafirmar a importância histórica da cidade para a construção da cultura brasileira. Ainda, Ouro Preto, por ser uma cidade histórica e abordada por outros poetas traz um certo ímpeto de universalismo na

escolha do poeta. Aqui, a cidade a que se refere não é uma Pasárgada, que é um mundo particular, individual e inacessível a outros. É a Ouro Preto de todo o povo brasileiro, de muitos poetas, de quem quiser conhecê-la. É a Ouro Preto, símbolo colonial e, até por isso, também ícone da relação entre Brasil e Portugal. A importância que Ouro Preto tem para Bandeira como cidade representativa de uma determinada tradição no Brasil é tão relevante, que o poeta escreveu o *Guia de Ouro Preto*, importante peça que une crônicas sobre a cidade e sobre os marcos históricos desse símbolo ao longo da história brasileira. O esforço em dialogar com o universal e o coletivo trazem a conotação de que Bandeira não se isola, mas se coloca ante tantos outros – e por isso reforça o sentido de tradição.

O intertexto mais direto aqui, no entanto, se dá com o soneto *Vila Rica*, de Olavo Bilac, o primeiro poeta brasileiro a se referir à cidade histórica brasileira como o mote de um soneto. Bilac, como ícone do parnasianismo brasileiro, constrói seu soneto também com versos alexandrinos, e apesar de se referir ao nome de Ouro Preto de maneira direta em seu último verso (“Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove”), denomina o soneto como *Vila Rica* – remetendo à história colonial brasileira –, e assim cria um intertexto com o poema épico de Cláudio Manoel da Costa, poeta árcade brasileiro que vivenciou o grande marco histórico da cidade colonial: a Inconfidência Mineira. Dessa maneira, vemos que Bandeira, ao fazer a escolha de criar um soneto alexandrino, tão relevante para os parnasianos, com o mesmo esquema de rimas de *Vila Rica*, de Bilac, cria uma cadeia histórico-intertextual ao resgatar a referência temática como parte da “mitologia brasileira”. No entanto, o toque moderno também está no seu soneto. O nome do poema é *Ouro Preto*, não mais Vila Rica, o que aponta para a consciência a respeito da transformação da cidade após o período colonial. Também por isso, não é um grandiloquente soneto de celebração, mas um ponderado soneto de reflexão. Em *Ouro Preto*, soneto que abre a *Lira* de Bandeira, tradição e modernidade aparecem conjugados, tensionados.

Bandeira, aqui, se aproxima de Camões não apenas pela evocação da forma de soneto, mas também pela aproximação em relação a uma determinada história, a uma determinada mitologia. A simbologia de Ouro Preto, na composição do pernambucano, aproxima-se da abordagem camoniana acerca das reflexões sobre um determinado passado icônico de suas referências clássicas. Além disso, o movimento dialético, quase pendular de sua narrativa remete às construções de Camões em seus sonetos, quando nos fornece tese e antítese para destacar uma determinada síntese no terceto final.

O segundo soneto que temos apresentado na *Lira dos Cinquent'anos* é *Soneto Italiano*.

Frescura das sereias e do orvalho,
Graça dos brancos pés dos pequeninos,
Voz das manhãs cantando pelos sinos,
Rosa mais alta no mais alto galho:

De quem me valerei, se não me valho
De ti, que tens a chave dos destinos
Em que arderam meus sonhos cristalinos
Feitos cinza que em pranto ao vento espalho?

Também te vi chorar... Também sofreste
A dor de ver secarem pela estrada
As fontes da esperança... E não cedeste!

Antes, pobre, despida e trespassada,
Soubeste dar à vida, em que morreste,
Tudo, – à vida, que nunca te deu nada!

(Bandeira 1986, pp.251-252)

O soneto em questão traz, de maneira evidente, uma referência à tradição da forma soneto, além de ser um dos modelos centrais utilizados na lírica camoniana. O fato de o poema ser denominado *Soneto Italiano* nos faz crer que será apresentada uma referência, seja como forma de homenagem ou de paródia. Não só pelo conteúdo do poema, como mesmo pelo andamento temático do livro, vemos que a referência aqui consiste em uma homenagem, e que sustenta ainda mais o tom classicizante do poema e da *Lira* de Manuel Bandeira.

O *Soneto Italiano*, além de decassílabo, escrito no *dolce stil nuovo*, traz um esquema de rimas finais que era extensamente utilizado por Camões (CDC DCD), como vimos nos estudos de Jorge de Sena. Ao observar minimamente o aspecto formal do poema, sabemos que se trata de um soneto italiano, de fato. Esses pontos serão ainda mais reforçados por conta das questões concernentes ao conteúdo desenvolvido.

A primeira estrofe toda evoca um apelo ao bem-estar de sentidos diversos. Seja o frescor de sereias e orvalho, seja ao prazer derivado da observação dos pés de uma criança, pelo som das vozes

dos sinos pelas manhãs, seja pela veneração da rosa mais alta que está no galho. Tato, audição, visão, estão todos aqui conjugados em um esforço sinestésico para que a sensação de prazer interno fique evidente, e descobrimos logo que todas essas imagens tratam de uma construção metafórica. Na segunda estrofe do texto, percebemos que há construções para metaforizar a amada, como um esforço de veneração, tal qual se dava a construção dos clássicos sonetos italianos e dos próprios sonetos camonianos. No primeiro e segundo versos da segunda estrofe, fica explícito que se dirige diretamente à amada por conta da segunda pessoa do plural. “(...) se não me valho / De ti, que tens a chave dos destinos (...)”.

A veneração a essa amada, colocada até aqui, na segunda estrofe, como nos mais clássicos sonetos quinhentistas, passa por uma transformação nos dois últimos tercetos. A posição da dama, normalmente sacralizada, intocável, aqui é revertida para a posição de uma mulher que sofreu as agruras da vida, que teve que passar por dificuldades e sofrimento: ocorre a humanização da figura feminina. Isso é algo que vemos constantemente no conjunto da lírica camoniana: a oscilação entre a divinização e a humanização da figura da mulher. Aqui, Bandeira bebe nessa fonte camoniana para nos apresentar esse panorama que apenas parece contraditório, mas é na realidade complementar. A composição do soneto como referência a essa suposta contradição, a essa oscilação, se dá, portanto, nesse campo temático, com a mulher que inicia por ser divinizada e então, após isso, tem o seu sofrimento e sua humanidade expostos; mas também opera em nível formal, ao notarmos a construção estilística dos versos, a partir do segundo quarteto, mas sobretudo ao considerarmos os dois últimos tercetos, quando a *persona* poética passa a enunciar a si própria na construção, iniciando o tom narrativo que estará presente até o fim do soneto.

No segundo quarteto do soneto temos, logo no primeiro verso e no início do segundo, ideias antitéticas ao considerar a *persona* poética, “*De quem me valerei, se não me valho / De ti (...)*”. A simples contraposição não cria contradição no texto, mas indica a linha de oscilação entre polos que se dá em sua construção. Ainda no segundo quarteto, a composição que se dá no terceiro verso, mesmo que não tão explícita, traz uma ideia que é contraditória, em “*Em que arderam meus sonhos cristalinos*”, pois sabe-se que o cristal é um elemento que não entra em combustão. Evidentemente fazendo uma referência ao cristal em plano metafórico, temos então, aqui, uma hipérbole, o que referenda a grandiosidade que a *persona* poética dedica à veneração atribuída a essa amada. Esses sonhos cristalinos, também, entram em uma relação antitética com as cinzas sopradas, apresentadas no último verso do quarteto.

No primeiro terceto, continuamos com a reafirmação de oscilação, representada pela construção semântica dos versos. No caso, quando tomamos o segundo e o terceiro versos do terceto, observamos a afirmação de que “*A dor de ver secarem pela estrada / As fontes da esperança (...)*”. Assim como ocorre no início do segundo quarteto, não existe aqui uma contradição exatamente, mas uma construção antitética de modo a trazer novamente o reforço à posição de oscilação que exprime a *persona* poética de *Soneto Italiano*.

Por último, no terceto final, como chave de ouro do soneto, o elemento da oscilação, da ambivalência, atinge o seu ápice. O segundo verso do terceto comporta a antítese construída com as ideias de vida e morte “*Soubeste dar à vida, em que morreste*”. No entanto, o verbo morrer, do fim do segundo verso, também se contrapõe a “*à vida*”, que está no terceiro verso e que, apesar disso, ocupa exatamente o mesmo lugar sintático de “*à vida*” do segundo verso – compondo algo como uma antítese dupla, com a morte entre vidas. Com o segundo referencial de vida, a morte compõe algo semelhante à estrutura de um quiasmo.

No terceto final, como encerramento ao *Soneto Italiano* de Bandeira, temos a contraposição antitética entre tudo e nada, que é construída por meio do *enjambement* entre os dois últimos versos: “*Soubeste dar à vida, em que morreste / Tudo – à vida que nunca te deu nada!*”. Novamente, a ideia não é exatamente contraditória, mas carrega uma ambivalência, pois a amada deu tudo à vida, de quem não recebeu nada em troca. Além desse ponto, é notável observarmos que, justamente por conta da sintaxe contínua permitida pelo uso do *enjambement*, o verso final começa com a palavra “Tudo” e termina com a palavra “nada”, o que simboliza exatamente o percurso trilhado dentro da narrativa do soneto: a amada que estava na posição divinizada, venerada, que justifica a completa devoção da *persona* poética, a um ponto em que, no final, encontra-se “pobre, despida e trespassada”, após passar por lágrimas e sofrimentos e ter, por fim, dado tudo à vida, e morrido sem nada dela receber.

O próprio uso do *enjambement*, em si, é um dado estilístico que também merece vir à tona nesse soneto. Assim como em *Ouro Preto*, Bandeira aqui usa o recurso ainda mais que no poema anterior, construindo a base do segundo quarteto e dos dois tercetos nesse formato, assim como vemos ser recurso comum nos sonetos camonianos. A tensão classicizante, camoniana, aqui está explícita.

Assim, notamos que o *Soneto Italiano* tem sua construção elaborada a partir da ideia central da contradição, traçada não apenas no plano do conteúdo, mas mesmo dentro das estruturas

estilísticas e semânticas do texto. O soneto é uma construção diretamente ligada ao homem maneirista, oscilando sempre entre seus polos constitutivos, e uma referência aos sonetos camonianos, que tanto bebem na fonte desse maneirismo. Bandeira, em *Soneto Italiano*, traz um poema que está mergulhado inteiramente dentro desse mar classicizante que perpassa o século XX, e promove algo como uma celebração neoclássica. Tal qual nos sonetos camonianos, constrói uma referência à figura amada que se sustenta em todo esse movimento oscilatório, pendular.

Os dois sonetos que se seguem em “Lira dos Cinquent’anos” são nomeados ante a figura do poeta carioca Augusto Frederico Schmidt. O primeiro desses dois, terceiro da coletânea, é *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt*, escrito nos idos do ano de 1940.

Nos teus poemas de cadências bíblicas
Recolheste os sons das coisas mais efêmeras:
O vento que entenece as praias desertas,
O desfolhar das rosas cansadas de viver,
As vozes mais longínquas da infância,
Os risos emudecidos das amadas mortas:
Matilde, Esmeralda, a misteriosa Luciana,
E Josefina, complicado ser que é mulher e é também o Brasil.

A tudo que é transitório soubeste
Dar, com a tua grave melancolia,
A densidade do eterno.

Mais de uma vez fizeste aos homens advertências terríveis.
Mas tua glória maior é ser aquele
Que soube falar a Deus nos ritmos de sua palavra.

(Bandeira 1986, p.258)

Antes de buscarmos analisar os aspectos formais e conteudísticos desse soneto pouco ortodoxo de Manuel Bandeira, é necessário compreendermos quem é a figura a que o soneto se refere, o poeta Augusto Frederico Schmidt, a quem o poeta dedica outros dois poemas no mesmo livro. É

notável que a relevância de Augusto para a construção de *Lira dos Cinquent'anos* é marcada nominalmente.

Augusto Frederico Schmidt, poeta carioca, é reconhecido como um poeta modernista que, desde o início de sua produção, se afastou dos ditames da geração de 22, ao dialogar com uma temática mais simbolista, por vezes religiosa; e ao buscar nas formas fixas, principalmente a do soneto, o seu meio de expressão. Isso marca uma ruptura completa com o programa dessa primeira geração, que tinha como agenda olhar para a cultura brasileira, reinventar a linguagem, questionar os tradicionalismos da arte e apresentar um olhar mais crítico para a sociedade.

No caso específico de Schmidt, ao abordar também a religião, apresenta uma poética grave, da morte, da transitoriedade. Assim, o poeta se distancia integralmente da geração de 22, e propõe uma concepção de poema tão centralizada no lirismo individual que Bandeira e outros críticos da época chegaram até a colocá-lo sob a pecha de um “neo-romântico”.

O próprio Schmidt, no papel de crítico literário, havia anteriormente comentado sobre a poesia de Bandeira, também lírico, também desafiador dos dogmas formais de sua época. No entanto, Bandeira buscava sua poesia mais no rasteiro, no cotidiano, enquanto Schmidt a buscava dentro desse campo solene de uma poesia introspectiva, grandiloquente e existencialista.

Ao considerarmos Schmidt como um modernista com características de retomada neoclássica, cria-se um determinado estranhamento formal, principalmente ao levarmos em conta que Bandeira oferece um louvor ao poeta carioca. Isso porque, ao observarmos a forma do soneto, ele rompe com as expectativas gerais que teríamos para um soneto clássico. O único ponto que podemos ver vinculado à tradição do soneto camoniano é a divisão em dois quartetos e dois tercetos (além da própria referência à forma soneto expressa no título do poema). Em relação à contagem de sílabas poéticas, não existe qualquer padrão a ser observável. Ao invés de ser decassilábico, ou apresentar configuração em versos alexandrinos, o soneto nos coloca ante um panorama caótico de contagem silábica, variando desde o verso em redondilha maior até um verso com dezenove sílabas poéticas. Além disso, está evidente que aqui não há esquema de rima, e não há rimas em geral, mesmo desconsiderando a questão esquemática. É complexo, portanto, associar esse soneto a um aspecto classicizante da poesia de Bandeira. No entanto, reconhecemos a construção como um soneto; ele é denominado como soneto, e o louvor é dado em homenagem a um reconhecido sonetista. Assim, por mais que o soneto seja heterodoxo, ele representa a tensão neoclássica presente na *Lira dos Cinquent'anos*.

Além disso, o declínio da geração de 22 se deu conforme o grupo foi se fragmentando e, aos poucos, perdeu a força, conseqüentemente. Muito do que se projeta em relação a esse enfraquecimento é delegado ao fato de considerar-se que, paulatinamente, a liberdade pregada por essa primeira geração dos modernos tenha se transformado em um posicionamento mais dogmático em relação às possibilidades formais. Sendo assim, as tentativas de poesia com algum apelo formal técnico mais tradicional eram sumariamente condenadas. Quando a libertação da forma passou a se tornar obrigatória, o discurso acabou caindo no paradoxo de si próprio: uma outra linha dogmática havia se erigido nos ditames da poesia brasileira. Para Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, compreender a ascensão de novos moldes literários após 1930 não implica necessariamente negar a importância da geração de 22. É reconhecer que ela foi importante para a abertura de portas que a linguagem e a arte tiveram posteriormente, mas que, isoladamente, “as palavras de ordem de 22 pareciam fogachos de adolescente” (Bosi 2013, p.409).

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas. (Bosi 2013, p.411)

Isso colocado, talvez possamos entender melhor as escolhas de Bandeira em relação aos aspectos formais do poema. Se a voz da geração de 22 é que havia se tornado regra no contexto, havia se tornado o *modus operandi*, escolher Schmidt como figura a ser homenageada, ou louvada, na sua *Lira dos Cinquent'anos* é, nesse contexto, uma forma de transgressão ao *status quo* poético. O poeta carioca, representante de uma quebra integral com a recente tradição modernista da primeira geração, é trazido como referência no poema (e por três vezes no livro) como representativo de um rompimento (o que de fato ocorreu na geração de 45). Além disso, ao trazer a forma soneto (num soneto em louvor a Schmidt) e subverter as regras da estrutura poética prometida, mais uma vez Bandeira sinaliza essa quebra. Ao fazer a referência a um poeta que indica o rompimento com a nova tradição, faz sentido que Bandeira se desvincule da forma poética que ele mesmo indica ao leitor. O soneto é, aqui, clássico e moderno ao mesmo tempo. E é nessa busca pela quebra, na transição entre dois mundos, que Bandeira novamente se encontra com Camões, considerando a relativa modernidade que Camões introduziu em seus sonetos a partir da quebra dos paradigmas anteriores. Bem vimos que Jorge de Sena se refere a Camões como um revolucionário, como poeta que desafia os

paradigmas estilísticos e conteudísticos de sua época e que, por isso mesmo, acaba sendo colocado numa posição de *poeta maldito* em seu contexto.

No plano conteudístico, podemos ver um poema que é, centralmente, uma homenagem, o que ocorre por vezes na obra de Bandeira. Por conta disso, até, o poema acaba assumindo um tom mais narrativo, como um poema biográfico. Logo no início do primeiro quarteto, a *persona* poética parece iniciar uma reflexão sobre o estilo de escrita da Schmidt, ao considerar que “*Nos teus poemas de cadências bíblicas / Recolheste o som das coisas mais efêmeras*”, e daí, até o final do segundo quarteto, apresenta-se uma enumeração das tais coisas efêmeras sobre as quais Schmidt versava. Aqui, já vemos dois traços da poética de Schmidt descritas: a temática grave, sobre efemeridade e morte, e a relação com as questões bíblicas. Ao contrário do que observamos em *Soneto Italiano*, em que não temos a identificação da mulher amada, aqui Bandeira enumera diversas musas no segundo quarteto; temos a identificação nominal de várias damas, como uma espécie de hipérbole conteudística classicizante.

No primeiro terceto, a *persona* poética nos apresenta a ideia de que Schmidt teria dado a densidade do eterno às questões transitórias da vida; a representatividade dessa dicotomia (transitoriedade/eternidade) é figura constante na poética de Bandeira (inclusive se faz presente nos dois sonetos anteriores, quando versa sobre a decadência de *Ouro Preto* e sobre o sofrimento da amada que morreu em *Soneto Italiano*). Os elementos transitórios, ao serem transformados em palavra, são, assim, eternizados. Esse movimento se vincula à ideia de abordagem pendular que Bandeira trouxe nos dois primeiros sonetos. Essa temática também aparece extensamente na obra de Luís de Camões, principalmente em seus sonetos filosóficos, como, na edição de Costa Pimpão, os sonetos 44, 58, 104 e 166. (Moreira 1998, p.86).

No último terceto, a imagem de Schmidt é construída como de alguém que advertiu os homens, mas cuja glória maior é justamente “falar a Deus nos ritmos de sua palavra”, e o verso final dialoga diretamente com a construção do poema por meio de sua questão rítmica múltipla e complexa. A palavra de Schmidt (“sua palavra”, com o pronome grafado com letra minúscula”) não responde aos anseios de atender as exigências dos homens, sejam eles modernistas, parnasianos etc. Mas, sim, busca responder apenas a Deus, e por isso a poesia de Schmidt é particularizada e até considerada por Bandeira como próxima do romantismo: o que impera é a vontade do poeta.

Em relação à montagem estilística do poema, notamos nele um tom que tende a uma abordagem ensaística. Temos a *persona* poética procurando definir como é, afinal, a poesia de Augusto

Frederico Schmidt. Os oito primeiros versos (ou os dois quartetos) formulam-se de maneira a trazer comparações em relação à formulação de versos de Schmidt. Os versos 1 e 2 dizem: “Nos teus poemas de cadências bíblicas / Recolheste o som das coisas mais efêmeras:”. Em seguida, seis versos que procuram comparações com as tais coisas efêmeras buscadas por Schmidt. Destaque para a ampliação estabelecida no último verso da segunda estrofe, em que, após comparar a efemeridade das coisas com os risos emudecidos das amadas mortas, temos “E Josefina, complicado ser que é mulher e é também o Brasil.”; segundo o poema, Schmidt retratava a efemeridade e complexidade que representava o Brasil, ainda que o fizesse por extensão das particularidades que trabalhava em seus sonetos.

Os dois tercetos formulam-se sintaticamente como um período completo cada um. Portanto, temos um poema com três períodos sintáticos, em que se busca uma lógica argumentativa interna, tal qual em um ensaio ou em uma busca de definição conceitual. Até mesmo por isso, o uso de *enjambement* é uma constante aqui dentro de cada uma dessas formulações sintáticas de períodos; e, como vimos anteriormente, esse recurso está presente também nos sonetos anteriores da coletânea. Em relação à presença de elementos que indicam oscilação, aqui temos a presença de antíteses em dois momentos. Entre os versos 5 e 6 (“vozes” e “emudecidos”) e entre os versos 9 e 11 (“transitório” e “eterno”), o que se conecta também aos sonetos anteriores e à tensão de oscilação nos sonetos camonianos.

O *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt* representa, portanto, subversão em muitos graus. É subversivo pois exalta um poeta que se coloca numa posição oposta à primeira geração do modernismo; é subversivo pois se contrapõe conteudística e formalmente à precisão métrica e à solenidade de um soneto, e ainda assim é denominado soneto; é subversivo porque assume um tom praticamente dissertativo, em uma das mais antigas e consolidadas formas poéticas, e bem contrário à ideia de “louvor” trazida no título. Também por evocar mais de um nome de mulher no poema, o que nos indica que há a evocação de mais que uma musa. É subversivo, sim, como o era Camões, pontuando as dúvidas e as oscilações do homem maneirista ante um momento histórico em que esses assuntos eram grandes tabus. Representa a tensa convivência entre o moderno e o clássico em um mesmo texto.

Se em *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt* Bandeira imita o estilo do autor, que se baseia na referência clássica do soneto e o transforma numa construção completamente heterodoxa

em relação a sua tradição, no soneto seguinte Bandeira apresenta uma composição que caminha para o lado oposto. Em *Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt*, Bandeira se propõe a reescrever um soneto da obra *Mar Desconhecido*, de Schmidt, e adaptá-lo aos padrões clássicos do soneto, segundo suas próprias palavras. Eis o soneto do poeta pernambucano:

E de súbito n'alma incompreendida
esta mágoa, esta pena, esta agonia;
nos olhos ressequidos a sombria
fonte de pranto, quente e irreprimida.

No espírito deserto a impressentida,
misteriosa presença que não via;
a consciência do mal que não sabia,
aparecida, desaparecida...

Até bem pouco, era uma imagem baça;
agora, neste instante de certeza,
surgindo claro, como nunca o vi!

E nesse olhar tocado pela graça
do céu, não sei que angélica pureza
— pureza que não tenho, que perdi.

(Bandeira 1986, p.259)

“Simple restituição ao padrão clássico de um soneto irregular de Schmidt”. Essas são as palavras de Bandeira acerca de *Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt*, quando entrevistado por Paulo Mendes Campos (*Revista Província de São Pedro*, 1949, p.137). A própria frase de Bandeira já seria o suficiente para colocarmos seu soneto dentro dos padrões reclassificantes e, por conseguinte, no âmbito da produção camoniana. No entanto, cabe avaliarmos a construção do poema e o seu contexto dentro da obra para compreendermos de que maneira o soneto aproxima o poeta pernambucano das construções do poeta português.

O soneto, formalmente, é uma construção pautada no *dolce stil nuovo*. Temos aqui um soneto decassilábico, com o esquema de rimas dos tercetos dado por CDE CDE, que era também um dos

esquemas de rima mais utilizados por Luís de Camões, de acordo com os estudos de Jorge de Sena. Assim, como o próprio Bandeira antecipa, aqui há um movimento de restituição ao padrão clássico, que pode ser observado logo numa primeira leitura.

Em relação à temática do poema, Bandeira segue exatamente a linha que Schmidt adotou em seu soneto: aparentemente, a *persona* poética parece nos relatar uma visão que teve de Deus – principalmente ao considerarmos o percurso poético religioso de Schmidt. Na primeira estrofe, temos o relato de um súbito estado de comoção pelo qual passa o narrador do soneto: uma mágoa repentina, um pranto irreprimido. A segunda estrofe vem a complementar essa comoção súbita, com uma “Misteriosa presença que não via”, que vem trazer “A consciência do mal que não sabia”, como se essa misteriosa presença ainda invisível fosse capaz de trazer comoção e causar esse súbito arrebatamento.

No primeiro terceto descobrimos que a imagem, que até então era baça, aos poucos começa a se afigurar como certeza, com clareza, e se apresenta visível, subvertendo a sua presença até então invisível na estrofe anterior. E essa presença que agora se faz visível, que surge de maneira clara, aparentemente é uma figura divina, como podemos extrair a partir da leitura do último terceto do soneto. Ali, temos a informação de que o olhar fora “tocado pela graça / Do céu, não sei que angélica pureza”. Temos referências, aqui, diretas em relação a um possível diálogo com a imagem de Deus, sendo a graça do céu, e a pureza sendo angelical; ou então de uma figura que dialoga com essa ideia do céu católico. Por fim, a confissão da *persona* poética, colocada a partir de travessão, ou seja, anunciando de fato a sua própria voz em discurso direto: “– Pureza que não tenho, que perdi.”, como se confessasse o pecado da pureza perdida a uma entidade pura, angelical, celestial.

Certo é que, o poema de Bandeira, ao dialogar com a presença de uma figura divina, além de retomar tematicamente o próprio soneto de Augusto Frederico Schmidt, retoma também sonetos religiosos de Camões, em que ou reflete sobre Deus, ou narra histórias bíblicas que compõem um significado de devoção dentro de sua obra – apesar de essa não ser a temática central de sua lírica. No entanto, ao observarmos com atenção o *Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt*, é possível depreendermos ainda uma segunda camada de significação para a linha temática que aborda, pois, ao tocar na relação com uma figura divina – ou, talvez, divinizada – explicita um possível diálogo com a temática da dama que é colocada num pedestal de admiração. O lugar de devoção é de uma figura divina, seja sua dama, seja seu deus.

O primeiro indício que temos dessa relação de devoção a uma suposta dama divinizada é o protagonismo que tem a questão dos olhos e da visão nesse soneto. Os olhos, na poética camoniana, assumem um papel central quando pensamos em estabelecer com a figura venerada uma ideia de hierarquia, de pureza: os olhos veneram a figura, a observam, mas não permitem que o observador toque o seu objeto de adoração. Afinal, seria indigno tocar na figura idealizada, essa figura que transfigura a perfeição existente no mundo utópico, no mundo das ideias. E notamos, ao longo do soneto, a progressão da relação da *persona* poética no que tange à visão da figura venerada: na primeira estrofe, os olhos nada veem, há apenas uma sensação súbita de comoção, e os olhos, então, põem-se a verter lágrimas, põem-se a chorar; na segunda estrofe, o narrador do soneto sente a presença de uma figura que ele ainda não consegue ver, “Misteriosa presença que não via”; na terceira estrofe, ocorre a mudança fundamental da relação do narrador com a visão da figura venerada pois, se no primeiro verso da estrofe, ele percebe que “era uma imagem baça”, ainda indefinível, ainda pouco clara, nos últimos versos a visão da figura se dá de maneira perfeita, “Surgindo claro, como nunca o vi!”; e na última estrofe, temos a revelação de que a figura então observada de maneira clara, era sim, divinizada, era angelical, pois o olhar foi “tocado pela graça / Do céu, não sei que angélica pureza”. A figura pura, angelical, que toca o olhar da *persona* poética, é colocada como ser superior, intocável, puro – como a dama idealizada dos sonetos camonianos.

Outro indício da proximidade em relação à temática do soneto camoniano é a abordagem platônica que se sustenta na relação da *persona* poética com a figura observada – seja Deus, seja uma dama, ou qualquer outra figura que seja digna de veneração. O narrador expõe, no último verso do soneto, em discurso direto, que a pureza observada na figura amada é a “–Pureza que não tenho, que perdi”. Assim como nos sonetos camonianos, em que a amada está num lugar puro, intocável, apenas digno de veneração, pois o observador é impuro, carnal, terreno, a construção do verso final se dá na reafirmação dessa distância entre a figura venerada – que está no “mundo das ideias”, segundo um viés da filosofia platônica – e a figura que venera – que se encontra no “mundo das substâncias”, o mundo real, palpável e impuro.

Um outro aspecto que se vincula a esse soneto e que é ligado ao soneto camoniano e petrarquista é o fato de o amor estar presente como elemento central, ainda que não nomeado. O amor aqui é elemento libertador do homem de sua condição de impureza; é por meio da veneração que ele toma contato com o que há de perfeição no mundo, ainda que colocado em um outro patamar hierárquico.

Sob um ponto de vista estilístico, temos a evidência de que lidamos com um soneto narrativo. Isso se dá não apenas pela sequência de ações ao longo do texto, a mudança da perspectiva do olhar de estrofe para estrofe, mas também pela própria predominância dos verbos no pretérito. Apesar de o poema também ter carga descritiva alta e, por isso, ser bastante nominal (no primeiro quarteto, por exemplo, nem temos ainda a presença de verbos de ação), quando eles exercem função no texto referem-se a um evento que se desenrola pelo tempo. E o fato de ocorrer um predomínio narrativo ao longo do poema acaba encaminhando a sua construção sintática para a presença, novamente, dos *enjambements* – dessa vez, eles aparecem em todas as estrofes do soneto, referendando suas aparições nos sonetos anteriores, oferecendo-nos uniformidade em sua organização sintático-estilística, conforme observamos também, como já mencionado, em grande parte da elaboração dos sonetos camonianos.

Nesse soneto, a construção dos referenciais que são antitéticos ou contraditórios se dá de maneira mais restrita na elaboração semântica do texto, quando em comparação ao seu próprio percurso narrativo. Em relação à narrativa, vimos que a *persona* poética inicia o texto com uma súbita comoção, aos prantos, com mágoa e agonia, sentindo uma presença que não podia ser vista, e termina o soneto com os olhos tocados pela graça do céu, contemplando a pureza de um ser que era integralmente visto, então. No que concerne à colocação de termos antitéticos ao longo do texto, temos “aparecida” e “desaparecida”, do verso 8, e “baça” e “claro”, dos versos 9 e 11, respectivamente. Ademais, apesar de não haver antítese nos versos finais, há ideias que se contrapõem, de maneira complementar: a pureza da figura venerada, anunciada no penúltimo verso, e a constatação, por parte do narrador, da perda de sua própria pureza. Dessa maneira, o soneto também se constrói sobre um andamento que oscila, pendular, mais uma vez referendando a figura do maneirista que observamos ao longo dos sonetos camonianos.

É ainda relevante colocarmos *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt* e *Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt* lado a lado para uma análise comparativa; afinal, mesmo sendo os dois sonetos muito díspares entre si, trazem à recepção o tensionamento neoclássico. No entanto, cada um faz isso em determinado âmbito, e, juntos, não são contraditórios, mas complementares.

O primeiro dos dois sonetos, de fato, justifica o uso do termo “louvor” em seu título. Schmidt é reconhecido por ser um poeta que utilizava a forma do soneto de modo a subverter seus princípios; não utilizava rimas, tampouco contava as sílabas poéticas de sua construção. O único indício de que o

que montava eram sonetos residia nos 14 versos distribuídos entre dois quartetos iniciais e dois tercetos finais. É exatamente dessa maneira que Bandeira constrói o seu soneto em louvor ao poeta carioca, reproduzindo a forma que escrevia. Além desse ponto, a temática do soneto é exatamente a poética de Schmidt, descrita pelo próprio Bandeira. Assim, vemos que o pernambucano homenageia Schmidt tanto na forma quanto no conteúdo de seu soneto. Em relação aos sonetos camonianos, apesar de a questão formal divergir de maneira absoluta, vemos traços temáticos e de estilo que retomam a ideia camonista por trás de seus sonetos, como a própria ideia de subversão do clássico para a criação de referenciais novos, a oscilação por entre extremos, remetendo ao homem maneirista, e a abordagem acerca de Deus, que toca nos sonetos religiosos do português. O soneto, de tom descritivo-narrativo, também se utiliza do recurso do *enjambement*, constantemente empregado nos sonetos camonianos.

Já no segundo soneto, pode-se dizer que igualmente há uma homenagem envolvida, mas sob outra perspectiva. Manuel Bandeira toma de empréstimo um dos sonetos de Schmidt (sem rima, sem métrica definida) e o adequa ao padrão clássico do *dolce stil nuovo*, o padrão utilizado por Camões em suas composições. O retorno ao padrão estético tradicional é um índice da tendência classicizante do soneto de Bandeira. Além do aspecto formal, o soneto tem como temática central a contemplação de uma figura divina, que pode ser uma referência a Deus, ao considerarmos a poética de Schmidt, mas pode também ser interpretado como a amada divinizada, colocada sob a perspectiva de contemplação em relação à *persona* poética, temática tão comum na obra camoniana. Além da temática, estilisticamente têm-se, aqui, conexões diretas com a estética camoniana no que diz respeito à parte estilística: o soneto construído em tom narrativo e, até como resultado dessa escolha, construído com *enjambements* em todas as suas estrofes; e, novamente, uma narrativa que se perfaz na oscilação, a partir de uma agonia invisível para uma alegria visível, do começo ao fim do soneto. O moderno também aqui se faz evidente. Bandeira evoca a ideia de “plágio” como para confirmar, metalinguisticamente, a presença de intertextualidade e do processo de imitação. Não apenas de Schmidt, no plano temático; mas também do soneto clássico, a partir da transformação estabelecida. Novamente, um soneto que oscila entre o clássico e o moderno.

Notamos, assim, que a própria existência concomitante dos dois sonetos no mesmo livro, um em louvor e o outro como plágio, um desfigurado estilisticamente e o outro formalmente mais tradicional, compõem a ideia de oscilação complementar que tanto observamos no próprio conteúdo dos poemas e nos versos dos sonetos camonianos, reforçando essa conexão. A inflexão neoclássica,

aqui, se dá no plano do conteúdo, no da forma, e na própria coexistência dos dois sonetos dentro da mesma coletânea.

O quinto e último dos sonetos presentes em *Lira dos Cinquent'anos* é *A Alphonsus de Guimaraens Filho*.

Scorn not the sonnet, disse o inglês. Ouviste
O conselho do poeta e um dia, quando
Mais o espinho pungiu da ausência triste,
O primeiro soneto abriu cantando.

Musa do verso livre, hoje ela insiste
Na imortal forma, da paterna herdando.
Todos em louvor dessa que ora assiste
Em teu lar, dois destinos misturando.

No molde exíguo, onde infinita a mágoa
Humana vem caber, como o universo
A refletir-se numa gota d'água,

Disseste o mal da ausência. E ais e saudades
E vigílias e castas soledades
Choram lágrimas novas no teu verso.

(Bandeira 1986, pp.266-267)

Como último dos sonetos de sua *Lira dos Cinquent'anos*, novamente Manuel Bandeira faz uma homenagem à clássica forma do soneto, e o faz dedicando, mais uma vez, seu soneto a um sonetista contemporâneo seu. No caso, a Alphonsus de Guimaraens Filho, normalmente enquadrado na chamada “geração de 45” do modernismo brasileiro. Filho do escritor simbolista Alphonsus de Guimaraens, o escritor mineiro foi reconhecido por ser um exímio sonetista, valendo-se do formato clássico em sua forma tradicional do *dolce stil nuovo*, com versos decassílabos e esquemas de rimas elaboradas minuciosamente, tal qual no formato dos sonetos camonianos. Em seus versos, ao se referendar ao poeta mineiro, Bandeira ressalta o nome de um escritor brasileiro que teve na tendência

reclassicizante do período seu maior predicado; e, dessa maneira, Manuel Bandeira presta homenagem, mais uma vez, ao soneto camoniano.

O soneto de Bandeira, em seu aspecto formal, remete à tradição clássica de Camões, com seus versos decassílabos – apesar de o esquema rimático fugir da tradição camoniana, com os tercetos rimando em CDC EED. É, no entanto, logo no conteúdo do primeiro quarteto que podemos observar a referência mais direta ao soneto clássico e a Camões.

“Scorn not the sonnet, disse o inglês”. No primeiro verso do poema de Bandeira., temos a referência direta ao primeiro verso e ao título de um dos sonetos mais célebres do poeta inglês William Wordsworth. Apesar de o soneto clássico inglês apresentar uma forma diferente do soneto italiano, Wordsworth, aqui, apresenta sua composição no formato de Petrarca e Camões. Para a compreensão do impacto da referência em *Lira dos Cinquent’anos*, compreendemos como necessário apresentar a transcrição do soneto em questão:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours; with this key
Shakespeare unlocked his heart; the Melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;

A thousand times this pipe did Tasso sound;
With it Camöens soothed an exile's grief;
The Sonnet glittered a gay myrtle leaf
Amid the cypress with which Dante crowned

His visionary brow: a glow-worm lamp,
It cheered mild Spenser, called from Faery-land
To struggle through dark ways; and, when a damp

Fell round the path of Milton, in his hand
The Thing became a trumpet; whence he blew
Soul-animating strains—alas, too few!

(Wordsworth, 1940, p.50)⁴

⁴ Em tradução própria e literal:

“Não despreze o Soneto; Crítico, você franziu a testa, / Sem pensar em suas honras justas; com esta chave / Shakespeare destrancou seu coração; a melodia / Deste pequeno alaúde deu notícia da chaga de Petrarca; / Mil vezes esse cachimbo tocou Tasso; / Com ele, Camões acalmou a dor do exílio; /

No conhecido soneto do poeta inglês, escrito na passagem do século XVIII para o XIX, temos como mote claro a defesa da importância do soneto como forma poética. Wordsworth escreve o célebre poema num contexto em que vivenciava o romantismo inglês, momento histórico em que, na poesia, muito se valorizava a expressão do indivíduo como ápice do lirismo. Com isso, houve uma tendência a que as formas clássicas ficassem relegadas a um segundo plano, colocadas de lado, desprezadas; afinal elas faziam referência a escritos de outras antigas gerações de poetas, referendavam uma determinada tradição e, por isso mesmo, acabavam atestando contra a ideia de que o poema era o ápice da inspiração individual de um poeta que representava, então, o criador, e o seu lirismo que haveria de ser único.

No poema de Wordsworth, o argumento defendido pelo poeta contra o crítico que franze o cenho é, justamente, buscar na história do soneto quem foram os autores que fizeram dele a forma que merece o respeito devido. Ao longo dos 14 versos, diversos nomes icônicos e canônicos da literatura são colocados em pauta. Shakespeare, Dante, Spenser, Tasso, Milton: o peso das referências utilizadas contra o cenho franzido do crítico (que é o interlocutor da *persona* poética no soneto) é gigantesco. Vale notar que todas as referências incluídas no soneto são tratadas em *O cânone ocidental*, de Harold Bloom, inclusive o próprio Wordsworth. No entanto, há duas referências colocadas aqui que nos interessam em particular: Petrarca e Camões, respectivamente nos versos 4 e 6.

No final do verso 3 e em todo o verso 4 temos a referência a Petrarca: “(...) the melody / Of this small lute gave case to Petrarch’s wound” que, em tradução livre, explicita que “(...) a melodia / Deste pequeno alaúde deu notícia da chaga de Petrarca”. A referência que Wordsworth escolhe fazer a Petrarca em relação a sua importância para o histórico do soneto é relacionada justamente à chaga, à dor, à ferida. No soneto petrarquista, as referências ao sofrimento amoroso são constantes, e bem sabemos que o soneto camoniano tem como alicerce fundamental a imitação dos sonetos de Petrarca. Temos, nessa referência do inglês, não só o reconhecimento de Petrarca, mas a própria fundamentação do soneto camoniano.

A referência mais direta, no entanto, aparece no sexto verso do soneto: “With it Camoëns soothed exile’s grief” ou, em tradução livre, “Com ele, Camões acalmou a dor do exílio”. A escolha pelo

O Soneto brilhou em uma folha de murta alegre / Em meio ao cipreste com o qual Dante coroou / Sua testa visionária: uma lâmpada de pirilampo. / Ele animou o moderado Spenser, chamado da Terra das Fadas / Para lutar por caminhos sombrios; e, quando um desânimo / Caiu no caminho de Milton, em sua mão / A Coisa se tornou uma trombeta; de onde ele soprou / Cepas que animam a alma - infelizmente, muito poucas! “

nome do português como referência à importância do soneto demonstra a relevância de Camões para a consolidação do formato clássico de meados do século XVI até os dias atuais. A língua portuguesa, em si, apresenta um poderio de alcance, fora das comunidades de língua portuguesa, muito restrito. Ao contrário do latim, do inglês ou do espanhol, dificilmente é propagada para além dos falantes de língua portuguesa, a não ser entre seus estudiosos. Claramente isso reforça ainda mais a relevância de Camões em relação ao soneto: Wordsworth, poeta inglês que viveu nos séculos XVIII e XIX, reverencia um poeta português do século XVI, inclusive ao reconhecer o trajeto de sua história (no caso, o seu exílio). Quando retomamos os conceitos de cânone e gênio, de Harold Bloom, ou de poeta maior, de Jorge de Sena, conseguimos mensurar como elas se mostram consistentes, quando falamos de Camões, ao analisarmos os versos de Wordsworth.

Voltando à análise do soneto de Manuel Bandeira, temos, no primeiro quarteto, a narrativa de que Alphonsus de Guimaraens Filho, então, seguiu o conselho do inglês (Wordsworth) e, dessa maneira “(...) quando / Mais o espinho punziu da ausência tristes, / O primeiro soneto abriu cantando”. A primeira estrofe do soneto, portanto, diz-nos sobre a motivação central dos sonetos do poeta homenageado no título: o sofrimento da ausência como mote para o conto. Em escala mais ampla, o sofrimento da ausência, principalmente da ausência da figura amada, também se figura como o ponto central do soneto camoniano e do petrarquista (como foi, inclusive, apontado por Wordsworth no quarto verso de seu soneto).

O segundo quarteto tem como interlocutor a “Musa do verso livre”, a quem a *persona* poética, aqui, não rejeita; pelo contrário, dialoga com essa musa na intenção de buscar o entendimento de que, naquele contexto, é a forma clássica que deveria assumir o protagonismo. No diálogo com a musa do verso livre, a voz do soneto diz que hoje ela (a ausência triste) insiste na imortal forma, “da paterna herdando”, em que reconhece a ancestralidade do soneto, seja por referir-se a ele como forma imortal, ou por reconhecê-lo como a forma paterna, aquela de que outras se originaram. “Todos em louvor dessa que ora assiste / Em teu lar, dois destinos misturando”. Os belos versos de Bandeira trazem o soneto para o primeiro plano, o louvor dessa (forma) que assiste no lar da musa do verso livre, com “dois destinos misturando” pontuando que a musa do verso livre e as formas clássicas não são opostas, não são oponentes, e que podem muito bem conviver no mesmo lar – apesar de, nesse contexto, as formas clássicas assumirem a dianteira. Em determinada medida, essa convivência harmônica entre as formas clássicas e as modernas é um bom sumário da própria poética de Bandeira, e da inflexão neoclássica pela qual passa a poesia moderna brasileira nos anos 40.

No primeiro terceto, a exaltação da forma soneto se dá pelo reconhecimento da potencialidade de refletir a dor e o sentimento humanos, mesmo em tão poucas linhas, em tão poucos versos. O “molde exíguo” que é esse soneto, simples composição de 14 versos decassílabos, e que, no entanto, é “onde infinita a mágoa / Humana vem caber”, explicita potencialidade da forma imortal, antiga, em conseguir refletir toda dor que se desprende da alma humana, fazendo novamente referência ao soneto petrarquista (tal como Wordsworth reconheceu no verso número 4 de seu soneto) e do próprio soneto camoniano. A imagem da pequena forma que reproduz toda a dor existente é comparada, ainda nesse terceto, com uma gota d’água que consegue refletir todo o universo, dando conta da grandiosidade atribuída à forma clássica.

O terceto final complementa, em *enjambement*, o terceto anterior. Na construção sintática direta, temos que “No molde exíguo (...), / Disseste o mal da ausência”. Observamos a reiteração, aqui, de que o soneto é a forma escolhida para que a dor da ausência seja exprimida. E esses versos serão preenchidos por essas dores porque “ais e saudades / E vigílias e castas soledades / Choram lágrimas novas no teu verso”. E com essa construção, o poeta nos demonstra o porquê da dimensão imortal do soneto, como dito no verso 6: sempre haverá lágrimas novas a serem choradas, vigílias novas a serem feitas, dores novas a serem sentidas. Não se esgota uma forma que patenteia, nos seus poucos versos, a grandiosidade da dor universal do ser humano.

No plano dos oxímoros e das antíteses, temos em destaque a terceira estrofe, que afirma, tanto nominal quanto comparativamente, a miudeza da forma soneto, comparada a uma gota, e a capacidade de reflexão que ela dá às dores humanas infinitas, representadas aqui pela imagem do universo. Em relação à organização sintática, todas as estrofes apresentam *enjambements* internamente, além do *enjambement* já referido entre os dois tercetos do poema. Isso confere ao soneto de Bandeira o tom de soneto-tese, em que disserta em favor da forma clássica, utilizando construções argumentativas ao longo das estrofes.

Manuel Bandeira, no soneto final de *Lira dos Cinquent’anos*, promove uma verdadeira celebração da forma clássica, em diversas camadas. O próprio soneto, formalmente, é um soneto clássico nos moldes camonianos, seja por questões da métrica, rima ou mesmo da temática do sofrimento e do amor. O tema do soneto é o próprio soneto como maneira de exaltação dos sentimentos. Temos, além das configurações clássicas do soneto, uma homenagem dada a um sonetista; no caso, a Alphonsus de Guimaraens Filho. Além da homenagem, o início do poema resgata justamente o primeiro verso de uma histórica homenagem ao formato do soneto, o poema de William

Wordsworth, em que o mesmo homenageia grandes sonetistas da história da humanidade – entre eles, Camões e Petrarca. Assim, o poema de Bandeira faz a exaltação da clássica, imortal forma do soneto em diversas camadas de significação.

3.2. Visão geral do conjunto

A coletânea de sonetos que Bandeira traz para sua *Lira dos Cinquent'anos* demonstra a importância que o pernambucano atribui ao formato clássico em sua produção; são cinco sonetos, no total, e, de alguma maneira, todos os cinco acabam por referendar a relevância dessa forma e, assim, colocam em primeiro plano a intertextualidade direta com Camões e o tensionamento neoclássico da *Lira dos Cinquent'anos*.

No primeiro soneto, *Ouro Preto*, temos a temática baseada na oscilação histórica da importância da cidade mineira. Apesar de não falar diretamente sobre a forma soneto, o soneto é o poema de abertura do livro e, estando em tal posição na sequência de textos, deixa clara a importância que foi dada ao formato aqui: abrindo sua *Lira dos Cinquent'anos*, o convite que temos à exploração dessa coletânea que marca a carreira do poeta é, justamente, o soneto. O segundo soneto apresenta a relevância do formato de maneira praticamente autoexplicativa: *Soneto Italiano* retoma a tradição da forma logo pelo nome, e traz uma história de sofrimento da mulher amada (novamente evocando uma oscilação entre as partes do texto, tal qual ocorreu em *Ouro Preto*), colocando-se a importância do formato antigo. Em seguida, temos dois textos que são nomeados em homenagem a Augusto Frederico Schmidt: *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt*, e *Soneto Plagiado de Augusto Frederico Schmidt*. Sendo o poeta homenageado conhecido por seus sonetos, vemos aqui também a importância da forma para a referência trazida. Os poemas são bem distintos entre si. O primeiro reproduz a maneira como o poeta carioca escrevia, subvertendo a forma clássica, quebrando a ideia de métrica e rima estabelecidas, e tem como temática o louvor a Schmidt. No caso, Schmidt era um inovador da forma, e nesse sentido pode até ser aproximado de Camões, por buscar imprimir um estilo próprio ao formato clássico. No segundo, Bandeira reescreve um soneto de Schmidt, readequando-o ao formato clássico do soneto camoniano, do soneto italiano, anteriormente referendado no segundo soneto do livro. Como tema, a veneração a uma figura divinizada, que desperta a visão da persona poética para a

sua existência pura; figura, essa, que pode mesmo se referir a ente religioso, visto que Schmidt abordava a mitologia católica em suas construções, mas que pode também se referir à ideia da donzela que era contemplada pela *persona* poética desse soneto, colocada num patamar de perfeição pura inatingível, tal qual nas temáticas dos clássicos sonetos camonianos e petrarquistas. No último soneto trazido, *A Alphonsus de Guimaraens Filho*, opera-se uma verdadeira celebração metalinguística do soneto em diversas camadas: um soneto nos moldes clássicos camonianos, tendo como tema a própria construção do soneto; dedicado a Alphonsus de Guimaraens Filho, reconhecido sonetista brasileiro do século XX; e com a referência direta ao soneto *Scorn not the sonnet*, de William Wordsworth, em que o autor inglês faz a apologia do soneto, evocando nomes centrais da história do formato clássico – entre eles, Camões e Petrarca.

Além do fato de os sonetos, de alguma maneira, ressaltarem a importância da imortal forma quase sempre de maneira direta, podemos observar que, de um modo geral, eles parecem manter certa coerência em relação ao modo estilístico como as temáticas são trabalhadas e ao seu tipo de construção sintática. Numa referência ampla, os sonetos parecem construir-se em torno da ideia de oscilação ou de transição entre estágios opostos, o que estabelece diálogo com a temática maneirista que Camões adota na construção de seus próprios sonetos. Aqui, acabam mesmo sendo a transfiguração da tensão entre tradição e modernidade. Em *Ouro Preto*, observamos o movimento pendular do soneto que se inicia pela reflexão em relação aos tempos áureos da cidade mineira, que havia sido uma das mais importantes do Império, e que então acaba por se tornar decadente no período republicano, longe do esplendor de outrora; e, por fim, uma oscilação final recoloca a importância de Ouro Preto no primeiro plano, com o movimento de considerar Aleijadinho como figura que simboliza a importância da cidade. Em *Soneto Italiano*, a *persona* poética inicia sua divagação acerca de uma amada a quem se dirige diretamente, e a quem coloca num lugar de veneração nos dois primeiros quartetos; lugar, esse, que oscila na passagem aos tercetos, pois, então, é-nos revelado que essa amada passou por terríveis sofrimentos e que acabou por perder a vida sem ter nada recebido de sua dura existência. Em *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt*, a oscilação dada ao tema se dá mais no plano da narrativa estabelecida acerca do processo poético do poeta carioca, homenageado no título do texto: em sua poesia, Schmidt buscava abordar, tematicamente, os elementos transitórios da vida e, com isso, transformá-los em elementos eternos, por meio da transposição desses elementos para o soneto, ainda mais sob a forma de um soneto desfigurado – o que reforça o elemento de oscilação e transição aqui. No soneto imediatamente seguinte, *Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt*, temos uma narrativa de uma *persona* poética que num

primeiro momento encontra-se agoniada, chorando, e pressente uma presença que não consegue ver, fisicamente, e, no percurso do soneto, essa figura fica cada vez mais visível, ao ponto de se tornar claríssima aos olhos, e o próprio narrador deixa o estado de mágoa e passa a transbordar alegria ao ser tocado pela pura graça da figura angelical que ele então via, o que ilustra exatamente esse processo de transição pelo qual passa a *persona*. No último dos sonetos, *A Alphonsus de Guimaraens Filho*, a exemplo do que ocorre no *Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt*, Bandeira narra o percurso poético do autor homenageado, e a oscilação, aqui, se dá entre a presença da “musa do verso livre”, representante do período histórico em que o poeta homenageado encaminhou sua produção, e o fato de ele ter escolhido a “imortal forma” para compor seus versos, na construção do tensionamento entre a forma clássica e a reverência, também, ao moderno, encarnado na figura da musa do verso livre. A oscilação se dá, então, não só no contexto de Alphonsus, mas há uma transição entre formas poéticas que representam momentos históricos diferentes.

É interessante notar que, mesmo no par de sonetos que citam nominalmente Augusto Frederico Schmidt (e como eles estão dispostos imediatamente um após o outro na *Lira dos Cinquent'anos*, é possível enxergá-los como um objeto poético com significação unitária), há também um processo de oscilação, transição, movimento. O primeiro dos sonetos tem como *modus operandi* de elaboração poética o mesmo adotado pelo poeta carioca, os sonetos desfigurados, sem rimas e sem métrica definida; o segundo soneto, ao contrário, é baseado num original de Schmidt, e o retoma num movimento “reclassicizante”, adequando-o à forma clássica. Assim, existe uma transição de uma espécie de soneto esfacelado para um soneto completamente ordenado de acordo com os ditames clássicos. Além desse ponto, vemos que os títulos se diferenciam pelo fato de o primeiro representar “louvor” e o segundo representar “plágio”, substantivos que indicam, em sua significação original, atitudes praticamente opostas em relação à forma de relacionamento e de reconhecimento da obra de um dado autor-modelo. No entanto, ambas criam uma tensão em relação à referência neoclássica.

Considerando-se os dois poetas que são homenageados de maneira direta nos títulos dos poemas – Augusto Frederico Schmidt e Alphonsus de Guimaraens Filho – notamos que o movimento oscilatório, tão presente ao longo do livro, se dá mesmo na escolha das referências. Enquanto Schmidt simboliza a ideia de rompimento, tanto em relação à primeira fase do modernismo brasileiro quanto em relação aos ditames clássicos do soneto, Alphonsus representa justamente o clássico nesse âmbito, com a retomada do soneto tradicional italiano e uma indicação a sua tendência reclassicizante

(ainda que dando força ao rompimento com a primeira geração modernista). Mesmo nessa escolha, então, o movimento de oscilação de Bandeira acaba por ficar expresso.

No que diz respeito à estrutura externa das composições consideradas nesta análise, vemos que houve a escolha por iniciar a coletânea com um soneto alexandrino, *Ouro Preto* e, daí em diante, os sonetos apresentados são decassílabos (à exceção do soneto sem métrica, em louvor a Augusto Frederico Schmidt), tal qual era a prática de Camões. Os esquemas de rimas dos quatro sonetos rimados (novamente, exceção ao supracitado em louvor a Augusto Frederico Schmidt) variam entre esquemas utilizados por Camões e novas combinações, o que também reafirma o caráter oscilatório dos sonetos de Bandeira, buscando em Camões a referência, ora para dela se valer, ora para explorar novos horizontes formais. Junto à temática das oscilações e do amor contemplativo e a outros aspectos técnicos do texto, vemos que as escolhas formais acabam por reforçar essa oscilação presente no conteúdo do texto, dando sustentação à ideia do tensionamento neoclássico.

Um traço que remete diretamente à poética camoniana é a presença constante das antíteses e dos oxímoros na coletânea. Além das oscilações narrativas, das transições observadas anteriormente, vemos também a presença das figuras de linguagem como elemento de reafirmação do homem maneirista que vive nos sonetos camonianos. A construção dos elementos antitéticos se dá, centralmente, entre versos da mesma estrofe, normalmente seguidos um do outro e, eventualmente, no mesmo verso.

A presença constante dos *enjambements* também é uma característica notável da “Lira dos Cinquent’anos”, assim como ocorre na obra camoniana, atribuindo aos sonetos ora o tom de tese, ora de descrição, ora de narração, quando não de mais de um desses elementos ao mesmo tempo. Em *Ouro Preto*, os *enjambements* presentes dentro das estrofes dão ao soneto um tom de tese argumentativa; em *Soneto Italiano*, também ocorre dentro das estrofes, e mesmo entre os dois quartetos, começando num tom descritivo e migrando aos poucos para a narração; no *Soneto em louvor a Augusto Frederico Schmidt*, Bandeira também usa o recurso dentro das estrofes e entre os quartetos, novamente atribuindo ao texto um tom narrativo-descritivo; em *Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt*, o soneto de tom narrativo apresenta *enjambements* dentro das estrofes; e no último soneto, *A Alphonsus de Guimaraens Filho*, o recurso também aparece dentro e entre estrofes, começando com tom narrativo e assumindo o tom de tese.

Uma outra característica que salta aos olhos nos cinco sonetos que Manuel Bandeira escreve em sua *Lira dos Cinquent’anos* é a entrega à ideia de homenagem, que é visivelmente colocada em

primeiro plano. É claro o direcionamento encomiástico que se dá nos sonetos, a principiar pelos próprios nomes; são colocadas referências diversas, seja à cidade de Ouro Preto, seja ao clássico soneto italiano, seja a outros autores – como Augusto Frederico Schmidt ou Alphonsus de Guimaraens Filho. Além disso, no último soneto da coletânea, temos a referência às clássicas palavras de Wordsworth em homenagem ao formato soneto, e a referência direta a alguns sonetistas reconhecidos – como Camões e Petrarca, por exemplo. Assim, em sua *Lira dos Cinquent'anos*, Bandeira oferece ao leitor não só os cinco sonetos analisados, mas sonetos que fazem homenagens – inclusive à própria forma, uma meta-homenagem. Há uma grande celebração da forma clássica. E, ao considerarmos a importância que o soneto representa dentro da lírica camoniana, não seria um disparate dizer que qualquer escritor de língua portuguesa, ao homenagear de maneira tão contundente a forma clássica, está, também, a homenagear o mestre Camões. Além disso, Alphonsus de Guimaraens Filho, mineiro de Mariana, filho do simbolista Alphonsus de Guimaraens, mineiro de Ouro Preto, acaba por fechar esse ciclo de homenagens nos sonetos remetendo à histórica cidade de Ouro Preto, cidade onde nasceu seu pai, e cidade que inspira o primeiro soneto do livro. Vale pontuar que, apesar de a prática encomiástica em relação a figuras contemporâneas de destaque ser comum na poesia portuguesa do século XVI, Camões não faz desse direcionamento algo central em sua lírica. Ainda assim, dedica-se à construção de alguns sonetos ditos circunstanciais, como, por exemplo, na edição de Costa Pimpão, os sonetos 149, 150, 151, 154, 155, 160, 163 e 164.

Por fim, a *Lira dos Cinquent'anos*, como elemento representativo da obra de Manuel Bandeira, é também, como objeto poético, símbolo dessa oscilação apontada; no caso, a representação de um poeta com tamanho domínio técnico e segurança em relação a sua abordagem poética que consolida a ideia de que transitar entre as formas clássicas e as formas modernas não é necessariamente um movimento contraditório; pelo contrário, em Bandeira o trânsito entre formas opostas nos demonstra a sua capacidade de complementaridade e completude. Podemos dizer que junto a Jorge de Lima, em seu “Livro dos sonetos” e em “Invenção de Orfeu”, e a Drummond, de *Máquina do mundo*, Bandeira consolida aqui sua presença como pilar do legado camoniano no modernismo brasileiro. A inflexão neoclássica nos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos* é, assim, uma constatação da pervivência camoniana no modernismo brasileiro.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poeta que é o centro do cânone da língua portuguesa, Luís Vaz de Camões, exerceu e continua exercendo sua influência no universo dos leitores, no dos críticos e também, de maneira constante e decisiva, no universo dos autores. Essa influência perpassa camadas e camadas de tempos, com mais de quatro séculos deixados para trás, e também de dimensões geográficas – Camões não só é uma figura canônica em terras lusitanas, mas também em outros países de língua portuguesa, e sendo mesmo considerado figura referencial por críticos que escreveram em outros idiomas, como é o caso de Harold Bloom, visto anteriormente nessa dissertação.

Em Portugal a influência camoniana acaba sendo expressa de maneira bastante direta pela quantidade de produções se referenciando ao próprio autor, abertamente, sejam elas em âmbito poético, narrativo ou dramático. O aniversário da morte de Camões, celebrado todos os anos, vem há séculos instigando produções de alguns dos maiores nomes da literatura em língua portuguesa. Esse é um desdobramento óbvio da importância de um escritor que tem, sim, a narrativa de sua vida mitificada, por vezes colocado no lugar de um mártir, mas que revolucionou aspectos da poética em sua época, tanto do ponto de vista formal quanto ideológico.

A influência de Camões no outro lado do oceano, em terras brasileiras, naturalmente também não seria difícil de se imaginar. Ora, fundamentalmente, a classe escritora brasileira, à época da independência política, era formada com influência cultural da antiga colônia. Muitos dos escritores brasileiros mais conhecidos e influentes, inclusive, fizeram parte de seus estudos em Portugal, bebendo na fonte da formação literária de língua portuguesa. Seja na prosa ou na poesia, as raízes literárias brasileiras são naturalmente bastante atreladas à influência de Portugal.

Portanto, qualquer previsão que vincule poetas brasileiros de qualquer geração à influência camoniana tem uma grande chance de estar correta: essa influência se dá, muitas vezes, mesmo de maneira indireta, sutil, pela cadeia formada em séculos de influência de escritor para escritor. Às vezes, essa influência se dá mesmo pela negação daquele referencial e, claro, muitas vezes pela própria emulação direta de que uma figura como Camões pode ser objeto na lírica de outro poeta. No caso de Manuel Bandeira, temos muitos indícios de que essa influência se dá de maneira direta e relevante, seja por referências que o poeta pernambucano nos oferece em seus poemas e ou pela sua própria narrativa biográfica, que atrela a origem de seus estudos literários à lírica camoniana – um

dado que, se sozinho não funciona como determinante, tampouco pode ser ignorado na composição dos estudos de intertextualidade.

Antes de investigarmos de que maneira exata se dava a influência da lírica camoniana na lírica de Bandeira (ou, mais precisamente nesse estudo, a influência dos sonetos camonianos nos sonetos que compõem o volume *Lira dos Cinquent'anos*, de Bandeira), consideramos a importância dos estudos literários de alguns críticos e acadêmicos. Uma das figuras centrais nesse auxílio, talvez a mais importante, foi a do poeta e crítico português Jorge de Sena. Afinal, sendo Sena reconhecido no âmbito dos estudos camonianos como uma das maiores referências do século XX e, após isso, principalmente após sua migração para o Brasil, como um estudioso de Manuel Bandeira a quem atribuiu um papel central dentro do âmbito de importância do modernismo brasileiro, cremos que através das análises atentas dos seus estudos pudéssemos determinar caminhos pelos quais a aproximação entre os dois autores, ou a percepção da influência camoniana sobre a produção dos sonetos de Bandeira tivessem um caminho sólido para fundamentação, que extrapolasse uma percepção subjetiva.

Observamos, inclusive, que Sena foi muito importante no âmbito da formatação de um novo modelo de crítica dentro dos estudos camonianos, o que entrava em choque com muito do que havia sido produzido nesse contexto anteriormente. A crítica “impressionista” é o problema central para Sena; os críticos impressionistas tendem a se basear na suposta beleza subjetiva de um poema para relacioná-lo ou não ao cânone camoniano. Sena rejeita integralmente esse modelo de constituição crítica. No entanto, também sustenta que não concorda integralmente com a análise crítica apenas centralizada no objeto poético isolado de qualquer contexto, tendência da crítica literária ao longo do século XX. Dessa maneira, demonstra-nos que, para a composição de uma análise profundamente apurada, é necessária, sim, a investigação minuciosa de todos os detalhes técnicos da composição da lírica camoniana para que se possa dizer, com algum índice maior de certeza, se determinado poema pode, de fato, pertencer ao cânone, mostrando-se coeso em relação aos procedimentos técnicos que o autor costumava utilizar em sua escrita. Considera, também, a importância de compreender o momento histórico em que viveu o escritor, e determinados dados biográficos, por considerar que é relevante saber qual é o sistema de valores em que o autor está inserido para se ter uma dimensão da revolução de ideias que ele trouxe para o seu momento – ou mesmo em relação aos momentos posteriores, como vimos nas considerações feitas por Sena acerca de Camões. Daí colocarmos em primeiro plano a chamada crítica onto-sociológica de Sena, que nos

demonstra essa preocupação mais completa sobre a relevância do objeto poético em si, sem desvinculá-lo de seu contexto de elaboração.

A relevância de Sena para esse estudo se inicia na sua expertise crítica em relação ao cânone camoniano e é complementada por conta do seu aprofundamento nos estudos acerca de Manuel Bandeira. Sena conseguiu sua graduação de doutor em literatura no Brasil, momento no qual não apenas continuou a desenvolver muitos de seus estudos camonianos, como também se aprofundou nos estudos sobre cultura e literatura brasileiras. E é na figura de Manuel Bandeira (e também Carlos Drummond de Andrade, como relatado pela próprio crítico) que se dá o expoente da relevância do modernismo de acordo com seus estudos e de outros contemporâneos. Sena considera que Bandeira – um “poeta menor”, por definição do próprio poeta brasileiro – exerceu um impacto determinante na poesia de língua portuguesa do século XX, considerando a importância de sua presença mesmo em solo português. Bandeira teria conseguido ser revolucionário no âmbito de uma união poética entre coração e cérebro, entre sentimento e técnica, o mesmo tipo de mérito que Jorge de Sena destaca na poesia de Camões – esse, sim, um “poeta maior”, canônico. O pernambucano teria sido revolucionário dentro de seu contexto do século XX, sendo um dos líderes do movimento vanguardista que questionava a arbitrariedade da arte feita anteriormente ao seu período; tendo, no entanto, liberdade e independência suficientes para explorar as formas fixas e referências clássicas por diversas vezes na carreira, inclusive quando a desconstrução promovida pela primeira geração modernista pareceu se tornar uma premissa – e, assim, uma arbitrariedade impositiva como qualquer outra anterior a si.

As semelhanças estéticas, técnicas, temáticas e de trajetória poética dos dois autores, pontuadas nos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos*, de Manuel Bandeira, por si sós talvez não fossem suficientes para apontar a influência de Camões na produção do poeta pernambucano, visto que, sendo o português o maior poeta canônico de língua portuguesa, conseguimos encontrar traços de Camões em múltiplas produções em nosso idioma e em múltiplas gerações de poetas e escritores ao longo dos últimos séculos. Dessa maneira, tornou-se necessário buscar, então, pontos mais específicos nos estudos de intertextualidade que pudessem nos apontar caminhos para identificar os traços camonianos na produção de Bandeira. Elementos que pudessem nos indicar de que maneira podemos afirmar que, de certo modo, há um Camões subjacente nas escolhas que Bandeira faz na elaboração de seus sonetos. Um Camões vivo.

Nesse aspecto, as investigações acerca dos estudos de Harold Bloom para a compreensão dos elementos que mostram como o cânone influencia de maneira direta ou não as produções de seu

influenciado, de seu “efebo”, são fundamentais. Elas se estabelecem na linha contrária ao que a crítica da segunda metade do século XX em diante veio a tomar como orientação geral, que seria a “morte do autor” e a consideração do objeto poético como elemento independente para uma análise técnica supostamente mais objetiva. Bloom sustenta a influência do cânone na composição da literatura e da figura do gênio como aquele que rompe os paradigmas de sua geração e, muitas vezes, mesmo de gerações vindouras. Por isso, no âmbito desse estudo, Bloom se demonstra fundamental, afinal trabalhamos com a proposição de mais de três séculos de influência de um autor sobre o outro, o que não seria viável se desconsiderássemos a importância do cânone.

Harold Bloom desenvolve a figura a que ele chama gênio. Naturalmente, a representação de algo como “genialidade” tem que necessariamente passar por referenciais amplos e subjetivos. Em seus estudos, no entanto, Bloom nos apresenta o gênio como aquele que é disruptivo em relação aos valores gerais de sua época, – trata-se, por isso, com regularidade, de uma figura colocada à parte de sua geração, pouco compreendida nas proposições que faz em relação aos valores que são, por ele, contestados. E, apesar da subjetividade do conceito de gênio, ele é aquele que vai dar sustentação para o desenvolvimento do que se denomina cânone, e que perpassa gerações. Figuras como Dante e Shakespeare são constantemente referidas. E Camões, citado pelo próprio autor americano em seus estudos, acaba por assumir o lugar dessa figura genial e canônica na língua portuguesa.

A partir do reconhecimento de um determinado camonismo, que, segundo o próprio Sena, avança além da ideia de uma elaboração técnica baseada no petrarquismo e no platonismo para uma constituição de ideias ainda mais complexa do que suas próprias referências, vemos o quanto Camões influencia as escolhas formais e as elaborações temáticas trazidas por Manuel Bandeira em sua *Lira dos Cinquent'anos*. Partindo dos cinco sonetos presentes na obra de Bandeira, analisamos detalhadamente como cada um dos elementos da composição camoniana estabelece intertextualidade e relações formais com os sonetos do poeta pernambucano.

Assim, conforme analisado na última parte dessa dissertação, em *Lira dos Cinquent'anos* Manuel Bandeira, ao estabelecer uma profunda exploração do formato do soneto, em camadas diversas, acaba por referendar essa influência camoniana que ele sustentava desde o primeiro poema de seu primeiro livro, e que ele reafirma em suas palavras autobiográficas em *Itinerário de Pasárgada*. Bandeira não apenas escreve cinco sonetos em sua coletânea. Bandeira investiga o soneto, estabelecendo complexas relações entre outros sonetistas, os referenciais clássicos e as escolhas de

homenagens estabelecidas, sempre reforçando o aspecto de transição e oscilação, tão caros à temática dos sonetos camonianos.

Em sua *Lira dos Cinquent'anos*, Bandeira nos apresenta o domínio autoral sobre o soneto, seja por sua afirmação, seja por sua releitura. É notável que, mesmo quando o poeta pernambucano o faz de maneira a experimentar outras maneiras de explorar a forma clássica, isso é realizado a partir de uma certa exaltação do soneto. Em seu aspecto de revolucionário da poesia brasileira no século XX, Bandeira coloca-se como poeta que celebra o soneto, e assim a Camões, sem precisar ser sempre repetitivo ou afirmativo. Essa celebração se faz na reprodução, mas também na subversão do gênero, na emulação, nos aspectos de homenagem trazidos. A celebração se dá ao evocar um *Soneto Italiano* como referência, e também as palavras de Wordsworth sobre o formato clássico e a evocação de tantos sonetistas importantes para o cânone clássico. Essa celebração se dá ao referendar o movimento oscilatório que observamos na dialética camoniana, e que aqui extrapola o campo do conteúdo para a forma, nas escolhas de esquemas rimáticos, na escolha dos diferentes poetas a serem homenageados, e mesmo na escolha de um dos poetas, Augusto Frederico Schmidt. A oscilação entre formas que não se excluem, mas que se complementam, é um traço da própria carreira do poeta pernambucano que, ao celebrar o soneto e a sua simbologia de transição, celebra também o grande cânone, da língua portuguesa, Luís Vaz de Camões. O português subsiste na história da literatura não apenas como um especialista da forma, mas como um representante de um sistema de valores e pensamentos, e permanece vivo nos sonetos da *Lira dos Cinquent'anos* e, certamente, em um incontável número de textos, páginas e outros sonetos. Nos sonetos lira de Bandeira, a inflexão neoclássica e a tensão entre moderno e clássico permitem que Camões não só seja reconhecido como influência, mas que seja reconhecido como poeta vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografia ativa

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. *Rimas. Luís de Camões*. Coimbra: Atlântida, 1973.

2. Bibliografia passiva

- ARRIGUCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*; trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.
- _____. *O cânone ocidental*. trad., introd. e notas Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- _____. *Génio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. trad. Cristina Rodriguez, Artur Guerra. Lisboa: Temas e Debates, 2014.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- EARLE, T. F. *Musa renascida – A poesia de António Ferreira*. Trad, Maria Clarinda Moreira. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- FREIRE, Francisco Joseph. *Arte poética, ou regras da verdadeira poesia*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1748.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2011.
- MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon. *Os sonetos amorosos de Camões – Estudo tipológico*. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 1998.

- SENA, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa: Edições 70, 1980 a.
- _____. *Trinta anos de Camões, 1948 – 1978: estudos camonianos e correlatos*. Lisboa: Edições 70, 1980 b.
- _____. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: edições 70, 1988.
- SILVA, Vitor Manuel De Aguiar e. *Jorge de Sena e Camões: Trinta Anos de Amor e Melancolia*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- WORDSWORTH, Wiliam. *Poetical Works – volume 3*. Oxford: Oxford University Press, 1940.