MÁRIO, BANDEIRA E DRUMMOND, TRÊS POETAS NACIONALISTAS

Paulo Henrique Araújo*

Resumo

Por meio deste artigo, pretendemos analisar como os projetos estético e ideológico do Modernismo brasileiro propiciaram, em virtude de seu caráter experimental, o surgimento de vertentes do nacionalismo completamente distintas entre si. Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira nos fornecerão exemplos dessa multiplicidade, por intermédio de alguns de seus poemas, publicados entre as décadas de 1920 e 1930.

Palavras-chave: Estética. Ideologia. Poesia. Modernismo.

MÁRIO, BANDEIRA AND DRUMMOND, THREE NATIONALIST POETS

Abstract

Through this article, we will examine how the aesthetic and ideological projects of Brazilian Modernism propitiated, because of its experimental nature, the emergence of entirely different kinds of nationalism. Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade and Manuel Bandeira provide us with examples of this multiplicity, through some of their poems, published between the 1920s and 1930s.

Keywords: Aesthetic. Ideology. Poetry. Modernism.

Recebido em: 21/02/2017

Aceito em: 04/05/2017

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, Campus Avançado Piumhi. (IFMG-Piumhi). Professor de Língua Portuguesa, Redação e Literatura. Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

“Renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional”, aliadas ao “desejo e busca de uma expressão artística nacional” (LAFETÁ, 2000, p. 21). João Luiz Lafetá analisa a consolidação do movimento modernista no Brasil, a partir de 1930, como uma confluência de dois projetos distintos: o estético e o ideológico.

Podemos dizer que, de modo geral, estes projetos configuraram-se como uma tentativa inovadora de ressignificação das velhas fórmulas de manifesto. A nudez e a aspereza da linguagem objetiva foram postas a serviço de uma classe de intelectuais profundamente inseridos nas demandas e nos questionamentos do fundo histórico, que os definiu como uma geração de revolucionários da pena, hábeis no manejo de uma nova linguagem, que deveria, nas palavras de Francesco Marinetti (1987, p. 59), situar-se no equilíbrio entre dois elementos: “a acusação precisa e o insulto bem definido”.

Os adeptos dessa vertente de tradução da modernidade compunham uma vanguarda com domínio absoluto sobre a expressão, com o objetivo de manifestar os temores e as angústias de uma classe com baixo acesso à informação, apesar de altamente vulnerável às mudanças políticas, uma vez que o manifesto, conforme definição de Marjorie Perloff, em **O momento futurista** (1993, p. 154), firmava-se como “gênero que podia ir ao encontro das necessidades de uma audiência de massa, embora paradoxalmente insistisse na vanguarda, no esotérico, no antiburguês.”

No entanto qualquer estudo comparativo das obras de Mário de Andrade, de Carlos Drummond e de Manuel Bandeira mostrará que não há um único ideal estético a ser consolidado. O radicalismo das oposições crítico-literárias torna patente as múltiplas bifurcações do movimento modernista brasileiro, marcado, desde seus primórdios, pela dissipação entre pequenos grupos com afinidades eletivas.

Pelo Rio de Janeiro não se tem notícia de um conjunto exatamente coeso, permanecendo a tendência de adesões esparsas, exceto pela conhecida amizade entre Manuel Bandeira e Prudente de Moraes Neto, dupla à qual se juntaria posteriormente Murilo Mendes e Ribeiro Couto, no curto período em que este fixou residência na capital fluminense, em meados de 1928, mudando-se do país pouco depois para ingressar na carreira diplomática.

Em São Paulo, a desarticulação do editorial de “Klaxon” é o estopim para a primeira deserção ideológica do movimento: Graça Aranha com sua questionada estética da vida, em oposição aos demais; pouco depois, desentendimentos de ordem pessoal afastariam os Andrades, já consolidadas a esta altura as vertentes de combate ao conservadorismo literário pelas quais os demais expoentes paulistanos geralmente se subdividiam: a **Pauliceia**, obra pioneira do Modernismo de Mário, e os manifestos Antropófago e da Poesia Pau-Brasil, de Oswald.

Já em Minas, dois grupos não propriamente antagônicos dominavam o cenário intelectual: o de Cataguases, que reuniu jovens moços, como Henrique de Resende e Rosário Fusco, em torno das mentalidades mais inovadoras que deram origem à **Revista Verde**; o mesmo acontecia na capital do estado, com Pedro Nava, Carlos Drummond, Emílio Moura e Cyro do Anjos, grupo fundador de **A Revista**, periódico apontado como o primeiro veículo de circulação das ideias modernistas na provinciana Belo Horizonte.

Observadas estas três frentes, não únicas, mas preponderantes no contexto nacional, veremos que os autores aqui estudados compõem nada menos que uma tríade representativa de cada uma delas, dando o tom das diferenças que abalaram e diversificaram ainda mais as múltiplas estruturas do Modernismo, a partir de 1920.

A ideia de nacionalidade na obra de Mário manifesta-se em tons preponderantemente ideológicos, a partir do momento em que o homem de letras chama para si uma responsabilidade social. Como linha de frente de sua teorização, o desenvolvimento de uma classe artística aos moldes de uma grande comunidade, congregadora e orgânica, imprimia ao método de convocação dos intelectuais um caráter experimental. Sua manifestação concreta seria fortalecida quando a própria realização desse sentimento novo, da autonomia cultural do país, estivesse consolidada no pensamento e nos modos de vida do brasileiro, por mais utópica que parecesse.

Oscilando entre o fortalecimento desse dever patriótico e a subjetividade do procedimento artístico, preexiste a vertente estética, que emerge da necessidade de expressão das mudanças, bem como da tentativa de subversão e de marginalização do cânone, o que, no campo da poesia, torna-se também uma questão de ordem estilística, isto é, de tendências que se sobrepõem e que se esgarçam, conforme a necessidade de manifestação do pensamento.

Essa convergência torna-se bastante evidente nos poemas de **Clã do jabuti**, de Mário de Andrade, publicado em 1927. Aqui, o repertório político-nacionalista aparece em constante tensão com a liberdade criativa, reinventando-se a cada nova estratégia composicional, a exemplo de “O poeta come amendoim”, poema dedicado a Carlos Drummond de Andrade, em que Mário fala sobre a proclamação da República:

O POETA COME AMENDOIM

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...
Foi o sol que por todo o sítio imenso do Brasil
Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos mulatos...
Silêncio! O imperador medita seus versinhos.
Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovais.
Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os homens de meu país...
Duma feita os canhamboras perceberam que não tinha mais escravos,
Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã.
A gente inda não sabia se governar...
Progredir, progredimos um tiquinho
Que o progresso também é uma fatalidade...
Será o que Nosso Senhor quiser!...
Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas
Se encostando na cangerana dos batentes...
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido
Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...
Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...
Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.
(ANDRADE, 1987, p. 161-162).

No poema figura a habitual crítica aos impasses políticos da nação, às voltas com o regime republicano e suas implicações, num período em que a suposta garantia dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade lançavam termo à desconfiança do povo, desde cedo aclimatado à subalternidade, como prisioneiros que se adaptam à cela, em meio a um país de limitações constitucionais. Essa impressão de indolência é reforçada se levarmos em conta a tônica geral de senso comum que recobre boa parte das censuras feitas à transição do regime monárquico ao republicano, considerando a superficialidade de juízos de valor como “a gente inda não sabia se governar” e “será o que Nosso Senhor quiser”, regidos pela figura do eu lírico, que aparece como um grande orquestrador de vozes e dos saberes partilhados pela *doxa*. Na terceira estrofe, por exemplo, ele ironiza a realidade colonial, contestando-a através da imagem do imperador que “medita seus versinhos”, indiferente às necessidades comuns da nação, que espera por uma intercessão divina, irmanada pelo “cre’m-deus-padre”.

Mas a virada estética que define inversamente os rumos do poema se opera na quarta estrofe, estabelecendo o traço diferencial entre as tomadas irônicas e literais do eu lírico, que, por sua vez, dá voz aos interesses ideológicos do autor: em seu primeiro verso, a República é representada como um desastre iminente que se sobrepõe à inépcia do povo (“Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã”), ao passo que no último há, justamente, a intenção de que essa fatalidade se concretize (“Estou com desejos de desastres...”). Essa ambiguidade sanciona a ação irônica, figura “de linguagem” posta a serviço do engajamento do autor, além de delimitar as atribuições argumentativas, de um lado, por intermédio da crítica impessoal e generalizante da opinião popular, que censura os poderes públicos independente de quem os detenha, e por outro, com a manifestação de seu oposto, em discurso direto livre e primeira pessoa, insinuando a interferência autoral.

O regime republicano, a despeito de sua imaturidade, passa então a representar a chave que dá acesso às concepções desrecalcadas do nacionalismo, como um produto amadurecido da terra, característica que já existia em latência e que, uma vez descoberta, passa pela fase de negação necessária ao seu fortalecimento – quando surgem os lugares-comuns, a cor local propriamente dita, o Amazonas, os ventos muriçocas, o amendoim, etc. – até naturalizar-se como sedimento constituinte da personalidade do brasileiro, quando se opera, na estrutura do poema, a mudança para um foco prosaico, mais conformista, já nos versos finais (“Porque é o meu sentimento pachorrento, / Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir”).

Como numa palinódia de seu correspondente, Drummond, em **Alguma Poesia**, opera uma completa inversão de prioridades entre os planos estético e ideológico, em que prevalece o primeiro. Há, nos anos iniciais de contato com Mário de Andrade, um desenvolvimento claro da personalidade criadora do mineiro, caminhando no sentido de encontrar a tonalidade adequada à sua manifestação de nacionalismo, de modo que a construção, a princípio artificial dessa característica, fosse aos poucos incorporada ao conjunto de outras afinidades que o fizeram se aproximar do grupo modernista de São Paulo, na ocasião em que a comitiva visitou as cidades históricas mineiras.

Esta assimilação de Drummond compreende fases muito distintas. Em 1924, quando principia o diálogo com o amigo paulistano, há um período de contestação e mesmo de negação do panorama nacional, tido como um meio inculto e pouco receptivo às novidades artísticas, conforme se vê em trecho de carta, datada de novembro de 1924: “Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte.” (FROTA, 2002, p. 56).

Já em 1925, desarticulado o pudor das primeiras cartas, o poeta mineiro passa por uma espécie de iniciação à brasilidade, período no qual suas composições mais refletem o tópico que Roberto Schwarz (1987) denominou como “ufanismo crítico”, isto é, uma abordagem da nacionalidade em profunda sintonia com os problemas sociais do país: “Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra. Creio agora que, sendo eu mesmo, sou outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam (FROTA, 2002, p. 95)”. A partir daqui, distingue-se a apuração da ironia como traço diferencial do estilo drummondiano no enfrentamento dessas questões, que acompanharia o *gauche* pelo restante de sua obra poética, como se vê em **Brejo das almas** (1934) e em **Sentimento do mundo** (1940).

Por fim, entre 1928 e 1930, período marcado pelo surgimento de **Macunaíma**, de Mário, e pela publicação de **Alguma Poesia**, de Drummond, ocorre o que chamamos de uma acomodação dos tópicos nacionais, que cedem lugar a uma assimilação racional dos modelos e que não impede, em contrapartida, certo inconformismo por parte do escritor mineiro, fazendo-o retroceder à dominante individualista e introspectiva de sua personalidade, deslocamentos que são constantemente reavivados na correspondência com Mário, no período precedente à publicação de seu primeiro livro de versos:

Seria besta que eu aparecesse repetindo o que mil sujeitos já disseram antes de mim, e de que infelizmente as minhas coisas estão cheias no período *Minha terra tem palmeiras*¹. Meus versos guardados demais na gaveta ficaram velhos. Paciência. Também eu já estou aporrinhado de brasileirismo confessado. Meu brasileirismo agora já está assimilado, já faz parte de mim, não me preocupa mais. (DRUMMOND, 2002, p. 326).

Alguns dos poemas “envelhecidos” aos quais Drummond se refere lançam à crítica verdadeiros enigmas genéticos a serem desvendados. Os versos de “Também já fui brasileiro” constituem, junto a um grupo de dezenove outras composições² que integram **Alguma Poesia**, uma pequena coletânea à parte que, ao longo dos vinte e seis anos de correspondência entre Carlos Drummond e Mário de Andrade, não receberam qualquer referência por parte do escritor paulistano:

TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar pra mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isto, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.
(DRUMMOND, 2010, p. 12).

Em se tratando especificamente de “Também já fui brasileiro”, o silêncio de Mário desperta estranhamento, tendo em vista a linguagem irônica, que lança descrédito sobre grande

1 Título originalmente atribuído a **Alguma Poesia**.

2 Neste levantamento, consideramos a série “Lanterna Mágica”, que também constitui **Alguma Poesia**, como uma reunião de poemas afins, apesar de distintos, o que implica dizer que “Belo Horizonte”, “Sabará”, “Caeté”, “Itabira”, “São João Del-Rei”, “Nova Friburgo”, “Rio de Janeiro” e “Bahia” foram contabilizados individualmente.

parte daquilo que no paulistano constituiu a base de um projeto. Pelas mesmas características a que nos referimos, o poema seria equiparado ainda a “Hino nacional”, publicado em **Brejo das almas** (1934), que registra versos como “O Brasil não nos quer. Está farto de nós” e “Nenhum Brasil existe”.

Sabe-se que, pelo menos em relação à “Também já fui brasileiro”, a indiferença de Mário não é motivada por desconhecimento, haja vista que no exemplar *fac-símile* da primeira edição de **Alguma Poesia**, organizado por Eucanaã Ferraz (2010), o poema figura integralmente entre os demais; tese que é reforçada pela carta de 2 de maio de 1930, onde Mário atesta o recebimento do exemplar que lhe fora dedicado: “Você pode imaginar em que estado de prazer recebi ontem sua carta e seu livro”. (FROTA, 2002, p. 372).

Se prevalece, portanto, a hipótese do silêncio motivado pelo desacordo de Mário com relação aos questionamentos que o poema levanta, resta-nos especificar as possíveis dissonâncias entre a concepção do nacionalismo nos versos de Drummond – nos quais há uma predileção pela modalidade expressiva baseada nos jogos de linguagem e na exploração das capacidades rítmicas – em contraposição ao engajamento artístico e social de Mário, disposto a sacrificar a forma e o estilo individuais a favor de construções mais utilitárias, de caráter congregador e coletivista.

Em “Também já fui brasileiro” imperam, do primeiro ao último verso, as referências sempre elípticas à decaída do nacionalismo, à sua possível defasagem e obsolescência, perante um narrador melancólico, que olha para seu passado com nostalgia, ao mesmo tempo em que parece ironizar o “povo moreno”, retrato do brasileiro confesso que ele também representou em outras épocas. Ou seja, não há propriamente um manifesto, um atestado explícito de antinacionalismo, mas sim uma nota alusória que favorece aos subentendidos resgatados das entrelinhas do poema, que ressaltam esse desencontro do indivíduo com a sociedade. Em outras palavras, há a afirmação do eu lírico de que também já foi brasileiro, mas não um enunciado que sentencie sua negativa no plano presente: “não sou mais”.

Como um reforço da ironia, outras afirmações de mesmo gênero se revelam, a exemplo da representação do nacionalismo como uma virtude, para em seguida realizar-se a quebra de expectativa através do tom pessimista: “Mas há uma hora em que os bares se fecham / e todas as virtudes se negam”. Neste ponto, a retomada da crítica que se estabelece também é anafórica, isto é, o que se negam são as virtudes, contudo o nacionalismo, também tendo sido caracterizado como virtuoso, é levado pelo conjunto e negado obliquamente como num entimema discursivo: Todas as virtudes se negam > O nacionalismo é uma virtude > Logo, o nacionalismo é negado.

As estrofes finais do poema são ainda mais implícitas, revestindo-se de uma descrença que apenas se pode recuperar pela retomada melancólica do passado de glórias, à qual relacionamos a recuperação de todas as outras imagens que são alvo de saudosismo, a exemplo da popularidade, do nacionalismo, do estado poético irretocável que, sendo virtudes, acabam por negar-se também àquele que as detinha, por meio da estratégia composicional de duplas negativas, definida por Gilberto Mendonça Teles (1976) como uma “estilística da repetição”

que, além de atribuir ao eu lírico a tônica de oralidade característica do próprio falar brasileiro, vem reforçar a imagem do rejeitado, do poeta que nega seu estado poético, não porque ainda duvide dele, mas pelo fato de que a lírica moderna, em si, opera justamente em cima de negações daquilo que, entretanto, mostra-se já plenamente instituído: “Hoje não deslizo mais não, / não sou irônico mais não, / não tenho ritmo mais não”.

Pela multiplicidade das ocorrências, não há como definir a posição de Drummond em relação ao nacionalismo, senão pela diferença evidente que há entre o seu entendimento do termo, quando contraposto à vertente pragmática de Mário de Andrade. Mas, antes de estudá-los como modelos opostos ao de Mário, entendemos antes poemas como “Também já fui brasileiro” e “Hino nacional” na corrente das tentativas de incorporação do grupo mineiro de certas ideias já muito bem amadurecidas no Modernismo paulistano, assim como também é indiscutível que essa influência floresceu com notas de ambas as partes, dando origem a um objeto híbrido, fruto do desencaixe entre a vida privada do poeta deslocado e sua ressonância na esfera social. Considerando a entrevista publicada em **Horizontes modernistas** (1998), concedida a Maria Zilda Ferreira Cury em outubro de 1985, esta é também a hipótese firmada pelo próprio Drummond:

A nossa tendência era no sentido de valorizar o conceito de nacionalismo, mas acredito que tenha sido influência do Mário, nós não assimilamos bem. Eu não assimilei bem o conceito nacionalista do Mário. Ele era nacionalista por amor ao Brasil, ele dizia assim: “Olha, como nasci no Brasil, eu sou brasileiro e me interesso pelas coisas de outros países”. Ele procurava fixar seu interesse, a sua pesquisa, o seu conhecimento nas coisas brasileiras, porque realmente, até então, o Brasil era pouco conhecido de si mesmo. (DRUMMOND apud CURY, 1998, p. 159).

Já com relação à obra de Manuel Bandeira, definimos a articulação desses mesmos tópicos naquilo que mais se assemelha a um equilíbrio crítico. O poeta, tendo experimentado duas realidades literárias distintas, delas se aproximou e se distanciou conforme a pertinência e as inclinações do momento. Exemplo do que poderia ser a práxis antropofágica de Oswald de Andrade, Bandeira soube aproveitar dois sabores sem eleger predileções, podendo, com isso, valer-se de ambos oportunamente.

Sua primeira publicação, **A cinza das horas**, datada de 1917, reponta poemas de uma dicção arrancada aos solavancos, profusos em *enjambements* que travam a leitura e em aliterações anasaladas, soturnas como a própria atmosfera do período literário com que condizem. As rimas e sobretudo a metrficação regiamente obedecida convidam à experimentação sinestésica da aflição e da amargura advindas dos idos de 1913 e 1914, período em que o poeta esteve internado no sanatório de Clavadel, na Suíça, para tratar dos primeiros agravos da tuberculose. De volta ao Brasil, ainda tísico, sofre duas grandes perdas na família: a mãe, Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, morre em 1916, e a irmã, Maria Cândida de Souza Bandeira, sua enfermeira particular, a quem dedicou vários poemas, vem a falecer logo depois, em 1918³.

Nesse interstício surge **A cinza das horas**, caracterizado desde o título, a princípio definido como **Poemetos melancólicos**, pela morbidez dos temas e pelas formas rígidas, ainda

3 Cronologia da vida e obra in: BANDEIRA, 2009.

tributárias do parnaso-simbolismo, originando criações profundamente disciplinadas por modelos clássicos, como podemos observar neste trecho de “Cantilena”, composta ainda em Clavadel:

CANTILENA

O céu parece de algodão.
O dia morre. Choveu tanto!
As minhas pálpebras estão
Como embrumadas pelo pranto.

Sinto-o descer devagarinho,
Cheio de mágoa e mansidão.
A minha testa quer carinho,
E pede afago a minha mão.

Debalde o rio docemente
Canta a monótona canção
Minh'alma é um menino doente
Que a ama acalenta mas em vão.

A névoa baixa. A obscuridade
Cresce. Também no coração
Pesada névoa de saudade
Cai. Ó pobreza! Ó solidão!
(BANDEIRA, 2009, p. 38).

Em seus **Ensaio de Literatura Ocidental** (2007), Erich Auerbach identifica tendência semelhante nas **Flores do mal**, de Charles Baudelaire, associando o estilo elevado do poeta francês, também característico de poemas como “Cantilena”, à vocação do artista moderno para uma dramatização de si, por mais tétricos que possam parecer os temas que condicionam sua vida pessoal e as mazelas do indivíduo:

Sua paixão por expressar a si mesmo conduziu-o a uma luta sem tréguas com sua “miséria cinzenta”, luta em que ele foi várias vezes vitorioso; não sempre, nem o bastante para expulsá-la completamente; pois, de modo inaudito, a miséria cinzenta não era apenas o inimigo, mas também a condição e o objeto de sua atividade. Seria difícil pensar em algo mais paradoxal. A miséria que o paralisava e que o degradava era a fonte de uma atividade poética que parece dotada da mais alta dignidade, ao mesmo tempo que lhe conferia não só o tom sublime produzido pelo fato de trabalhar sob condições assim tão desesperadas, como também as rupturas de estilo que provêm diretamente do tema. (AUERBACH, 2007, p. 312).

Pela ordem das publicações, **Carnaval** (1919) e **Ritmo dissoluto** (1924) são exemplos determinantes da mistura de estilos que se observa na fase transitória de Manuel Bandeira, quando melancolia e erotismo, resignação e esgar unem-se na conformação de um sublime despretensioso. No primeiro, registra-se uma espécie de libertação dos temas recalçados pela dominante religiosa e tradicionalista de **Cinza das horas**, cujo reaparecimento nas obras

posteriores fica condicionado à isenção de certo sentimento transgressor de matriz ainda cristã, para direcionar-se ao gracejo e ao humorismo equilibrado entre a reverência e a afronta, como se observa em “Oração no saco de Mangaratiba” e “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, ambos de **Libertinagem**.

Em decorrência desse desprendimento, constam também em **Carnaval** poemas de fundo sensualista, impraticáveis no conservadorismo do cânone parnasiano, a exemplo de “Vulgívaga”. Destacamos também o crucial “Sapos”, declamado por Ronald de Carvalho como manifesto modernista na Semana de 1922, ao qual se atribui o mérito de definidor dos novos rumos da poética de Bandeira, e onde, apesar de tudo, ainda encontramos as clássicas rimas por intercalação e a métrica pentassilábica, atestando o momento de experimentação do pernambucano.

Neste sentido, pode-se dizer que a conquista do verso livre por Bandeira apenas insinuou-se em **Ritmo dissoluto**, vindo a se concretizar a partir de **Libertinagem**, em 1930, época de modernismos já consolidados. O amadurecimento estético e a depuração da linguagem, solidificados entre a tradição e a ruptura, atestam que a distância conservada entre o poeta e as inclinações artísticas de qualquer escola literária o mantiveram a salvo dos manuais didáticos, assegurando a liberdade do processo criativo, que permaneceu ativo em diversas frentes, estabelecendo, em sua obra, mais que uma transição, um *continuum*, contemporâneo de todas as épocas. Para Gilda de Mello e Souza:

Na história da sua obra, nota-se a princípio um sentido algo convencional da cena expressiva ou da hora que foge, e que o poeta tenta prolongar, esfumando-a numa certa elegância impressionista. Mais tarde, aprendeu a superar essa atmosfera de cromo e confidência e a dissecar o elemento decisivo, para fazer (usemos uma expressão dele) poesia “desentranhada”, no sentido em que o minerador lava o minério para isolar o metal fino. [...] De posse desse método, pôde aplicá-lo tanto na descrição da vida quanto na sua mais remota transposição simbólica. O resultado, em ambos os casos, é um universo cujos elementos têm expressividade máxima, porque indicam realidades poeticamente essenciais, dispostas numa estrutura convincente. (SOUZA, 2008, p. 77-78).

Em decorrência justamente desse apuramento, observa-se, com relação aos planos estético e ideológico, a predominância do primeiro, manifestando-se pelo empenho vocabular e o domínio das múltiplas variantes da linguagem. Entre os registros mais formais e os mais populares, há uma transição que parece efetivar-se sem esforço, caminhando liberta entre a erudição livresca e o coloquialismo regional, por vezes intercalando-os. Dos tempos de Clavadel, Bandeira conservou a introspecção e a secura rítmica como espinhas dorsais de sua obra, abolindo o floreio penumbrista e a dicção sombria, a favor de um conformismo em relação à fatalidade da vida, que lhe imprime a profundidade e a experiência do tempo, acrescidas do humor sarcástico, ao qual o poeta recorre como a uma espécie de *deus ex machina*, sempre que o vetor melancólico ameaça ressurgir.

O sentimento crítico-nacionalista não se sobressai na mesma proporção com que aparece em Mário de Andrade e em Carlos Drummond, mas permanece latente, garantindo a um só tempo a preocupação nacional e a manifestação do prosaísmo lírico, de modo a não obstruir

criações mais despojadas, como as de “Porquinho-da-Índia” e “Pensão burguesa”. Dessa forma, a nacionalidade figura como um componente entre os demais, sedimentada na personalidade do poeta, tal como os outros vetores de maior peso, principalmente o da decrepitude física, da religiosidade e das memórias de infância.

Dessa interiorização do indivíduo resulta o estranhamento de Bandeira em relação ao projeto de Mário, que previa a necessidade de forçar a nota, de modo a conseguir a adesão de um maior número de intelectuais, visando à completa renovação nos modos de se pensar a linguagem nacional, algo que, para o pernambucano, só vinha reforçar o caráter postiço da cultura brasileira:

Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais. (BANDEIRA, 2009, p. 500).

Assim, a despeito de sua proximidade com Mário de Andrade, identificamos no poeta pernambucano um curioso observador da filologia, poliglota na medida das exigências de seu ofício de tradutor, sempre a postos para auxiliar o amigo paulistano em sua empreitada, mas nunca tomando a frente de qualquer demanda neste sentido. Entre ambos, não havia espaço para hierarquias, ao contrário da relação de mestre-escola e aprendiz que em momentos específicos transparece no diálogo de Mário com o jovem Drummond e que o próprio grupo mineiro, de modo geral, sustentava com certo orgulho. Quando caminhavam para o campo da linguagem, os pontos de vista eram categóricos e profundamente discordantes.

Bandeira reconhecia e exteriorizava a importância da reforma, no entanto buscava também um critério unificador para a “colcha de retalhos” de Mário que, por sua vez, via uma necessidade nacional a prevalecer sobre as questões de ordem metodológica, impasse que permaneceu irresoluto: “Eu não podia compreender como alguém, cujo fito principal era ‘funcionar socialmente dentro de uma nacionalidade’, se deixava levar, por espírito de sistema, a escrever numa linguagem artificialíssima, que repugnava à quase totalidade de seus patrícios.” (MORAES, 2001, p. 681).

Ainda assim, no campo da poesia, as contribuições ideológicas tanto de Mário quanto da chamada geração de trinta à poética de Bandeira são bastante perceptíveis. Nascia na região nordeste uma vertente literária de grandes proporções, cuja orientação preponderante atentava o centro político do país quanto à severidade do clima e as precárias condições de subsistência dos povos sertanejos, acometidos pela seca, pela miséria e pelo coronelismo, que os submetia a regimes trabalhistas em nada distintos da escravidão. Deste quadro social marcado pela desigualdade provém a denominação de um grupo de obras literárias que, na esteira da grande propulsora do comércio aristocrata local, compunham o “ciclo da cana-de-açúcar”. Grande conhecedor e conterrâneo dessa realidade, Manuel Bandeira denunciou em verso o que José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos fizeram em prosa, a exemplo de poemas como “O bicho”.

Enquadram-se aí também obras caracterizadas por uma crítica mais sutil, intermediada pelo trabalho artístico da composição alegorizante, cujo apelo social se torna tão implícito a ponto de o ignorarmos em face da fluidez e da escolha lexical impecáveis. É o caso de “Tragédia brasileira”, poema em prosa composto em 1933:

TRAGÉDIA BRASILEIRA

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade,
Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos,
uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou
médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.
Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado.
Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso:
mudou de casa.
Viveram três anos assim.
Toda vez que Maria Elvira arranjava um namorado Misael mudava de casa.
Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos,
Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez
no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a
com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.
(BANDEIRA, 2009, p. 135-36).

A princípio, “Tragédia brasileira” explora as pequenas crônicas da vida moderna, cotidianas, trágicas como o próprio nome evidencia, enfim, extratos da página policial dos noticiários, que rendem um ou dois dias de burburinho e depois devolvem às cidades o seu tédio habitual.

A banalidade da história de Maria Elvira convida-nos a observar, de seu interior, a lógica de uma sociedade patriarcal, em franca decadência no início do século XX. Para isso, basta observarmos que a representação da benevolência de Misael origina-se sempre a partir de uma troca financeira, condição preponderante desde a conquista da mulher amada até seu fim desastroso: “Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria”. Por sua vez, a figuração da personagem feminina caracteriza a imagem do sexo traidor, desleal, tradicionalmente importada dos textos bíblicos, com a ressalva de que nossa Madalena é a intérprete dos novos tempos, e legítima, assim, a necessidade da contestação, o direito à voz, o não-arrependimento em face dos pecados instituídos convencionalmente pelos modelos clássicos: “Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado”.

A partir daí, o desenrolar da trama, que culmina em um crime passionai, são amostras bem dosadas do imperialismo masculino, ilustrado pelo pudor do homem traído e sua tentativa de dissimular os escândalos de infidelidade que o indignam, com a mudança de casa a cada nova traição e o assassinato motivado pela “privação de sentidos”, fato que vem pretensamente justificar a limpeza da honra com sangue.

Entretanto a crítica ideológica de Manuel Bandeira, tão engenhosamente associada à estética verbal do poema, dá margem a interpretações mais abrangentes. O embate entre a dominante machista superior e a figura feminina subalterna, estando em evidência, acaba por toldar nossa visão para uma série de outras categorias ali contrapostas alegoricamente. Com efeito, se observarmos atentamente, a história de Misael e Maria Elvira compõe a síntese das tragédias nacionais que se refletem na multiplicidade dos tipos sociais e, sobretudo, na constituição de uma cultura de mestiçagem em constante instabilidade com as categorias de cânone e margem, de superior e inferior e, por que não dizer, de imperialismo e colonialismo.

Cunhada pelo padre Antonio Vieira, em seus **Sermões** (1907-1909), e reavivada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em a **Inconstância da alma selvagem** (2002), a metáfora do mármore e da murta, sobre a tarefa de conversão do gentio nas colônias portuguesas onde atuaram as companhias jesuíticas, traz novas perspectivas à análise do poema de Manuel Bandeira. Vieira utiliza-se da imagem dessas duas matérias-primas da escultura, simbolizando respectivamente as aldeias indígenas inicialmente rígidas, inflexíveis ao processo de aculturação, mas, quando refreadas, tornavam-se definitivamente maleáveis, em contraposição à aparente submissão de outras, cuja docilidade no trato disfarçava uma profunda inconstância e indiferença ao ideal cristão:

A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. (VIEIRA, 1907, p. 371-372)

Assim, guardadas as devidas proporções, Misael e Maria Elvira, o elemento cooptador e sua antítese de resiliência e subalternidade, reencenam a tragédia da língua brasileira, explanada por Mário de Andrade em quase três décadas de estudos filológicos. Não há novidade quanto ao fato de que sua história concisa se resume à chegada do elemento externo lusitano, que aporta na *terra brasilis* instituindo de imediato sua superioridade sobre o novo mundo e as línguas ditas primitivas que aqui se praticavam, uma hierarquização construída a partir do monopólio dos povos peninsulares em relação às técnicas de navegação e seu consequente enriquecimento intermediado pelas colônias, circunstâncias, enfim, possibilitadas pela vantagem secular que há no processo civilizatório europeu em relação ao americano, favorecendo a imposição de uma cultura já solidificada sobre outra ainda em definição.

Em suma, o que aconteceu nesses lugares com a chegada dos portugueses é historietas muito rebatida, já que em praticamente todas as nações do sedimento novo ecoa o mesmo passado. De forma surpreendente, Manuel Bandeira, através do trabalho estético proporcionado pela linguagem metafórica, inova ao imprimir rostos de ficção à tragédia do país às expensas do império lusitano, que supostamente “perdoa” a condição primitivista, mas cria sobre ela uma dívida de gratidão: Misael aqui chegando já era senhor distinto e, do alto de seus 63 anos de idade, salvou da ignomínia nossa prostituída Maria Elvira. Esposou-a, deu-lhe um nome distinto, catequizou e expurgou os demônios originais de seu paganismo e, com isso, ganhou sobre ela o direito de sanção, uma vez que a generosidade se torna, em si, uma força opressiva, no limiar entre a concessão de voz ao elemento subalterno e seu próprio agenciamento.

No entanto Maria Elvira, enraizada na tradição primitiva, retrocede, tendendo ocasionalmente a reviver seu passado liberto, fazendo ressurgir desse namoro descendentes híbridos de uma língua que já não é de uma ou outra natureza, mas de ambas. Misael tenta de todas as maneiras dissuadi-la desse despropósito, inventa fórmulas eruditas, pinta-lhes as unhas e a embeleza externamente, enquanto Maria Elvira permanece inabalável em seu desejo de experimentação. Então, fixando a alegoria de uma integração impossível, ele se conforma com o que lhe resta: uma linda e inadaptável amazona vestida de organdi azul, fino tecido importado de veredas imperiais e, no entanto, sintético, artificial, um acúmulo desnecessário sobre a beleza despojada de sua amante, pois, conforme afirmara Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, “o que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (TELES, 2012, p. 498). Nesse sentido, Eduardo Viveiros de Castro ainda afirma que a resistência observada pelos jesuítas com relação aos povos colonizados no Brasil caracterizava não tanto a negação de um “dogma diferente”, mas sim uma completa “indiferença ao dogma”:

O gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feita de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, os índios eram – para usarmos um símile menos europeu que a estátua de murta – como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. [...] Entre os pagãos do Velho Mundo, o missionário sabia as resistências que teria que vencer: ídolos e sacerdotes, liturgias e teologias – religiões dignas desse nome, mesmo que raramente tão exclusivistas como a sua própria. No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacremenente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. (CASTRO, 2002, p. 184-185).

Portanto, a partir dos dois modelos de nacionalismo evidenciados pela crítica dos poemas de Drummond e de Bandeira, se estabelece, com nosso trio de escritores, uma reafirmação de diferenças. O impasse entre o nacionalismo “assimilado” e o “imposto” torna a confrontar o exotismo apontado por Bandeira e por Drummond no modo como o paulistano aborda os temas nacionais, enquanto este, por sua vez, acredita no radicalismo da proposta como um estágio inicial necessário de comprometimento, que levaria, a longo prazo, a uma incorporação:

A minha naturalidade agora é a afetação porque o problema está me preocupando a todo instante e por isso me desvirtua o modo natural. Estou em época de transição. Estou criando um novo modo natural. Por enquanto se vê nisso muita afetação. Mas também não foi afetação que fez a gente policiar a sua escrita e por pronome aqui porque Camões o botara aqui? Foi. Foi a afetação que fez você escrever policiadamente com o jeito de Portugal uma infinidade de escrituras suas. E eu também. E toda a gente. Depois e por isso a afetação ficou geral e mudou de nome. (ANDRADE, 2001, p. 183).

A perspectiva de Jorge Luis Borges, em “El escritor argentino y la tradición”, é crucial ao atestar o alcance latino-americano deste problema. Seu ensaio nos conduz à crítica do mesmo artificialismo apontado entre dois subgêneros da literatura argentina: a poesia gauchesca e a popular. Para Borges, a tentativa da primeira em recriar o modo de vida do homem do campo, através de uma transposição poética da linguagem rústica, afeita a neologismos e construções arcaicas, conduz a uma exaltação folclórica que acaba por reduzir a tradição a um fenômeno regional, ao passo que os poetas populares, valendo-se de um vocabulário mais amplo e generalizante, atingem o mesmo objetivo desviando-se, contudo, da afetação que limita a poesia gauchesca:

Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido – me apresuro a repetirlo – obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. (BORGES, 1990, p. 268).

No Brasil, Manuel Bandeira corrobora com a hipótese de Borges no que se refere a uma recusa do nacionalismo a qualquer preço: “Esse forçar a nota para chamar a atenção sobre o problema sempre me pareceu um erro na atitude do meu amigo – erro em si, erro em sua obra de criação literária, que por ele se tornava afetada, erro em suas consequências” (BANDEIRA, 2009, p. 1.129). Drummond, por sua vez, aproximava-se daquilo que definia, em carta a Mário, como um nacionalismo por fatalidade: “Como dizer a um escritor: escreva brasileiro se deseja “ser”? Há mil maneiras de “ser”. Uma delas, e não a menos confortável, é deixar-se ser. Um dia eu serei e acabou-se... Se não for, é porque sou um cretino irremediável, e de nada me valerá recorrer aos enternecimentos patrióticos.” (FROTA, 2002, p. 79).

Em São Paulo, Mário de Andrade destacou-se por seu pioneirismo, tomando para si, como nenhum outro, a tarefa de intérprete dessas demandas, através da pesquisa estética e da valorização das classes subalternizadas. A seu favor, depunham sempre a experiência de 1922, aliada a uma eficiente retórica de engajamento e às sutilezas do cabotinismo, disfarçando intenções implícitas por trás do contato epistolar:

Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada num interesse vital e pra ele se dirige. [...] Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Minha vida é uma erupção de ardências de amor humano, eu só vivo pensando nas realizações desse amor. É natural pois que os motivos de inspiração nasçam do que toma todo o meu motivo de viver. Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre um interesse prático *imediato* que nunca abandonou. Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os *sacrifícios* de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente. (ANDRADE, 2002, p. 103-104).

Por outro lado, Drummond faz aflorar de sua personalidade poética individualista o sujeito em constante conflito com o mundo exterior. A figura do *gauche* desponta como uma armadura que protege e acoberta as aspirações particulares advindas do processamento lírico, sustentando com êxito o peso proveniente do descompasso do indivíduo, inserido numa sociedade que não reflete seus anseios, ao mesmo tempo em que se vê impossibilitado de um exílio, já que desse meio insalubre também extrai sua matéria poética, embora em menor grau.

Manuel Bandeira, por sua vez, atua como o contrapeso necessário ao balanceamento entre os dois planos do Modernismo. A experimentação artística diversificada do pernambucano agrega ao movimento o elemento de comparação com as escolas que o precedem. Por ter vivenciado como nenhum outro de seus contemporâneos a experiência de transição artística, o escritor consegue discernir, entre o radicalismo dos primeiros anos e a fase construtora que a eles se segue, os componentes que vão além do modismo, isto é, que têm valor e força de permanência no emaranhado de outras possibilidades que se manifestaram após 1922. A resultante maior dessa trajetória são os versos enxutos, de um ritmo sincopado, porém constante, possibilitado pelo vocabulário modesto, não tão direto que não permita a incursão lírica, nem tão ornamental que favoreça a mistificação, mas íntimo como sua poesia que, sendo o reflexo das aspirações frustrantes ou promissoras do indivíduo, incide sobre sua personalidade como uma autorrepresentação.

Em suma, o novo conceito de arte trazido pelo modernismo desenvolve-se em um ambiente instável, forjado por categorias incertas, adaptado por um jogo recortes e colagens em disposição como num mosaico, onde a unidade provém do dilaceramento.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Carlos & Mário**. Organização de Lélia Coelho Frota; Prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização de Marcos Antônio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. v.1.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 303-332.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990, V. 1, p. 267-274.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas**: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Alguma poesia**: o livro em seu tempo. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.
- MARINETTI, Francesco. Carta a Henry Maassen. In: FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1987. p. 59-60.
- MORAES, Marcos A. (Org.) **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira, 2001. p. 681.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond**: A estilística da repetição. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- VIEIRA, Antonio. Sermões do Espírito Santo. In: VIEIRA, Antonio. **Sermões**. Porto: Livraria Chardron, 1907. V. 5.