

## “ALÔ, COTOVIA!”

MANUEL BANDEIRA NA REVISTA ANHEMBI

George Luiz França  
CA – CED – UFSC

**RESUMO:** Como antologia do alto modernismo, a revista *Anhembi* (1950-1962), dirigida por Paulo Duarte, coligiu, ao longo de seus 144 números, significativo material que consiste em uma série de peças do processo de cristalização das forças da vanguarda modernista brasileira. Neste “rio de umas aves aňumas”, que é o Anhembi-Tietê bandeirante, várias são as cenas em que nos deparamos com Bandeira, seja como poeta historiografado por diferentes intérpretes do Modernismo, seja como autor de textos inéditos, em especial, o poema “Cotovia”, peça exemplar de um procedimento de montagem que não apenas povoa a poética bandeiriana (em seus “desentranhados”), como é o paradigma da própria ideia de revista. Este texto pretende ler a presença de Bandeira em *Anhembi*, traçando as linhas da construção da imagem do poeta já maduro e apresentado, inclusive, como intérprete e dispositivo de interpretação do Modernismo e do moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Bandeira; *Anhembi*; Modernismo; Periodismo brasileiro; Anos 50.

## “ALÔ, COTOVIA!”

MANUEL BANDEIRA IN THE ANHEMBI MAGAZINE

**ABSTRACT:** As an high-modernism anthology, *Anhembi* (1950-1962) was a magazine directed by Paulo Duarte (1899-1984), which reunited, in 144 numbers, a distinguished number of texts related to the Brazilian Modernist avant-garde. In this “river” Anhembi, used by the first “bandeirantes” (colonial explorers of the land), Manuel Bandeira is frequently present, as an important poet historiographed by different interpreters of the Modernist movement, or as author of unpublished texts, specially the poem “Cotovia” (“Skylark”). This poem is a sort of composition, a proceeding frequently used by Bandeira (the “unpacking”), but also the paradigm of a magazine itself. This text aims to read Bandeira’s presence in *Anhembi*, tracking the construction of the poet as an interpreter and a dispositive for the interpretation of Brazilian Modernism and modern.

**KEYWORDS:** Manuel Bandeira; *Anhembi*; Brazilian Modernism; Brazilian journalism; 50s.

George Luiz França é professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina.

“ALÔ, COTOVIA!”  
MANUEL BANDEIRA NA REVISTA *ANHEMBI*

George Luiz França

*Fina como a seta  
que essa esfera dá  
cuja luz se estreita  
na alva clara já,  
até mal vemos, só sabemos que ali está.*<sup>1</sup>

### A REVISTA

À rua 7 de abril, próxima da Praça da República, em São Paulo, muito próximo do Edifício Guilherme Guinle, projeto do arquiteto modernista Jacques Pilon onde nasceu o Museu de Arte de São Paulo, funcionou entre 1950 e 1962 a redação da revista *Anhembi*, dirigida por Paulo Duarte. Museu e revista são faces de uma conjunção em que as forças de transformação modernista, que no início do século XX bradavam por uma renovação das artes nacionais, encontram seu lugar não mais de transgressão, mas de cânone: de um lado, os *Diários Associados* de Assis Chateaubriand em conjunção com Pietro Maria Bardi – que atua para que não se distinga a “arte antiga da moderna”, na fundação do espaço; do outro, *Anhembi*, também não um periódico de vanguarda ou de arte moderna, mas sim “uma revista de alta cultura”, projetos antologizadores em que a produção modernista vai se inscrevendo, através de suas políticas, em espaços canônicos.

*Anhembi* publicou 144 números mensais de, em média, 200 páginas, reunindo inéditos de colaboradores nacionais e estrangeiros sob a batuta de Paulo Duarte, seu diretor e, construtor dessa espécie de Estado de papel que, em suas pretensões enciclopédicas, para não dizer algo iluministas, divulga as *eleições* de seu diretor. Duarte é uma figura de trânsito entre Brasil, Europa e Estados Unidos na primeira metade do século XX: ao mesmo tempo grande amigo de Mário de Andrade e um dos responsáveis por sua presença no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Chefe de Gabinete do prefeito Fábio Prado, exilado político por sua rivalidade com Getúlio Vargas em duas oportunidades, estudioso do Musée de l’Homme ao lado de Paul Rivet

<sup>1</sup> SHELLEY, Percy Bysshe. A uma cotovia. [Trad. Fernando Pessoa]. In: SARAIVA, Arnaldo. *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*. Porto: Lello, 1996.

e Marcel Mauss, um dos primeiros a trabalhar na novíssima seção de cinema do MoMA ao lado de Luis Buñuel. O homem que foi editor de *O Estado de S. Paulo* e deixa o jornal de ampla circulação para fundar sua revista nos anos 50 acumula um considerável conjunto de contatos intelectuais que permite construir uma antologia modernista que, embora encarne sua vertente estatal assombrada pela eterna figura de Mário de Andrade, rumoreja também a possibilidade de internacionalizar o debate sobre a modernidade brasileira para além do discurso do autonomismo nacionalista que hegemonizou a narrativa do modernismo canônico – com a qual sua revista também contribuiu.

A revista *Anhembi* se porta como uma antologia e tem estrutura fixa: todo número traz um editorial, um bloco de textos variados, em sua maioria ensaios, de colaboradores brasileiros e estrangeiros, mas também contos, poemas, peças de teatro, depoimentos e textos de outros gêneros; e por fim, um conjunto de seções “de 30 dias”, abarcando a revisão das notícias do mês, bem como resenhas de livros, de montagens teatrais, de filmes, de concertos e de exposições de arte, e depois de algum tempo, de atualidades científicas. Ao longo de cada número, uma série de anunciantes que gozavam de prestígio social em São Paulo desfilam pelas páginas, como as indústrias Matarazzo, a Antarctica, o próprio Estadão, o Cotonifício Crespi, bancos, entre outros. Em sua ambição enciclopédica, luminosa, a antologia tem como uma de suas metas políticas a canonização de uma vertente “estatal” do Modernismo.

Uma visita ao nome da revista nos leva a identificar, nela, uma nítida inclinação pedagógica – haja vista que as antologias foram por longo tempo o material escolar do professor de português, ou ainda, que até mesmo o livro didático atual, mesmo com seus apêndices de exercícios e explicações, também pode ser pensado como tal, na medida em que é também uma seleção de textos. “Rio de unas aves añumas”<sup>2</sup> (também conhecidas como emas-pretas, unicórnios ou itaús), *Anhembi* é o nome ancestral do rio Tietê, roteiro de penetração já utilizado pelos indígenas, primeiros habitantes da terra, e remissão clara à violência fundadora bandeirante – imagem, aliás, adotada pela revista e pelo próprio editor, que publica poemas com pseudônimos inspirados em figuras históricas desse momento, como Raposo Denis e Tietê Borba.<sup>3</sup> Paulo Duarte dá conta dessas informações no editorial do primeiro número, e

<sup>2</sup> DUARTE, Paulo. *Anhembi*. São Paulo, v. I, n. 1, p. 1, dezembro de 1950.

<sup>3</sup> Longo texto sobre o Monumento às Bandeiras, de Brecheret, também é publicado pela revista, bem como o discurso de Armando de Salles Oliveira em sua inauguração.

as retoma quando do aniversário de um ano da revista, em tom alvissareiro. Se outrora fora o rio um caminho de “penetração” física e cultural, na medida em que foi um vetor de nosso violento processo de colonização e genocídio indígena, a revista propunha-se, ao nascer no final do ano de 1950, a ser um mecanismo de penetração cultural, de “elevação da cultura brasileira” – diante da ascensão da sociedade de massas e da massificação cultural, à qual Duarte e os seus eram amplamente reativos, e mantendo e reafirmando, pois, a antinomia entre “alta” e “baixa” cultura, sendo a “alta” o gosto das elites consumidoras do periódico, à qual iam se incorporando, aos poucos, certas vertentes de nossa arte modernista. É digna de nota, ainda, a forte presença do espectro de Mário de Andrade (até mesmo em um dos textos de autoria de Bandeira presentes no periódico), morto em 1945, porém eternamente saudado e revisitado pela revista; é uma das referências mais citadas ao longo dos números do periódico, de acordo com a Base de Dados Periodismo Literário e Cultural do NELIC, na qual os dois primeiros anos encontram-se indexados. É preciso, portanto, pensar o edifício modernista a partir desse viés marioandrado consolidando-se institucionalmente.

#### BANDEIRA EM REVISTA DE BANDEIRAS

Como chegamos a Manuel Bandeira na revista *Anhembi*, ironia nominal de se ver Bandeira em meio às bandeiras de Duarte? Uma das portas de entrada possíveis seria um poema que pode ser lido em correspondência com a própria revista em sua remissão às emas-pretas do rio. Trata-se de um debruçar-se sobre as aves, mais especificamente, sobre uma cotovia. Bandeira tem sua primeira colaboração com *Anhembi*, no poema que viria a ser o segundo de *Opus 10* (lançado em 1952), sucedendo *Boi morto*, que traz o fluxo inexorável do tempo e dos “destróços do presente”, e antecedendo os sonhos imbricados e delusórios de *Tema e variações*. A este tempo, Bandeira já havia sido nomeado professor do Colégio Pedro II por Capanema e eleito para a Academia Brasileira de Letras (onde foi saudado por Ribeiro Couto, outra figura que comparece como poeta em *Anhembi*, e a quem Bandeira também dedica alguns de seus versos).

## COTOVIA

- Alô, cotovia!  
Por onde andaste?  
Aonde voaste,<sup>4</sup>  
Que tantas saudades me deixaste?

- Andei onde deu o vento.  
Onde foi meu pensamento.  
Em sítios, que nunca viste,  
De um país que não existe...  
Voltei, te trouxe a alegria.

- Muito contas, cotovia!  
E que outras terras distantes  
Visitaste? Dize ao triste.

- Líbia ardente. Cítia fria,  
Europa, França, Bahia...

- E esqueceste Pernambuco,  
Distraída?

- Voei ao Recife no cais<sup>5</sup>  
Pousei na Rua da Aurora.

- Aurora da minha vida,  
Que os anos não trazem mais!

- Os anos não, nem os dias,  
Que isso cabe às cotovias.  
Meu bico é bem pequenino  
Para o bem que é dêste mundo:  
Se enche com uma gota de água.  
Mas sei torcer o destino,  
Sei no espaço de um segundo  
Limpar o pesar mais fundo.  
Voei ao Recife, e dos longes  
Das distâncias, aonde alcança  
Só a asa da cotovia,

- Do mais remoto e perempto  
Dos teus dias de criança  
Te trouxe a extinta esperança  
Trouxe a perda alegria.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Na edição da Nova Aguillar das poesias de Bandeira, bem como em *Estrela da vida inteira*, o segundo e o terceiro verso deste poema aparecem invertidos.

<sup>5</sup> “Voei ao Recife, no Cais”, nas edições mencionadas.

<sup>6</sup> BANDEIRA, Manuel. Cotovia. *Anhembi*. São Paulo, v. IV, n. 10, p. 43-44, setembro de 1951.

A evocação coloquial de uma conversa estrutura o poema de Bandeira, em que o eu lírico se dirige à cotovia e pede notícia das paragens por onde andou, ao que esta lhe responde falando de diferentes lugares, terminando por evocar *topos* romântico do Recife da infância de “perdida alegria” bandeiriana. Cabe citar um primeiro referencial, geográfico: a cotovia é uma ave europeia e asiática, que também habita o norte da África. Se está no Brasil, certamente é ou ave de importação, ou em movimento migratório. A primeira pergunta feita a ela remete justamente aos paradeiros de seu voo, aos “cartões-postais” que pode ela trazer ao eu lírico. E ela foi aos sítios não vistos, talvez àquela Pasárgada, distante e desejada, percorreu o mundo, como também fez a revista que remete às emas-pretas, estas, aves ribeirinhas. Notadamente, a cotovia é uma ave canora, conhecida pelo seu canto, e não migratória; geralmente está associada ao raiar do dia, ao nascer do sol, diferentemente do rouxinol, ave ligada ao cair da tarde. É clássica a menção a ela em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, no Ato III, cena V,<sup>7</sup> em que os apaixonados discutem se estaria próxima a aurora em virtude do canto desses pássaros. Julieta afirma que o canto ouvido por eles seria do rouxinol, o que não seria sinal do dia vindouro, ao que Romeu reconhece ser a cotovia, “arauto do dia”, obrigando-o a partir para viver, e não ficar para morrer:

JULIETA

Mas já quer ir? Ainda não é dia.  
Foi só o rouxinol, não cotovia  
Que penetrou seu ouvido assustado.  
Toda noite ele canta entre as romãs.  
Verdade, amor; foi só o rouxinol.

ROMEU

Foi o arauto do dia, a cotovia,  
E não o rouxinol. Veja os clarões  
Que já rendaram as nuvens no leste.  
Cada vela do céu já se apagou,  
E o dia, triunfante, se prepara  
Para pisar nos cumes das montanhas.  
Ou vou e vivo, ou fico aqui e morro<sup>8</sup>

<sup>7</sup> O mapeamento das referências do poema *Cotovia*, bem como sua leitura como colagem e montagem, foi desenvolvido por Valmiki Guimarães em artigo intitulado “Tradução, paráfrase, paródia e colagem em Manuel Bandeira”, publicado nos *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura* da UFMG em 1986.

<sup>8</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Saraiva, 2011.

São as notícias de fora, da ave, que podem trazer alegria ao triste eu lírico, que ficara em seu país, o Brasil, em especial pela remissão a Pernambuco, à Rua da Aurora, ao cais, à terra de nascimento de Bandeira e tão recorrente tema de sua produção poética. Das terras visitadas pela ave, nenhuma mais satisfaz o eu lírico do que aquela que traz em seu bojo a memória da infância – ao ponto de este admoestar a ave pelo possível “esquecimento” de Pernambuco. O tema da memória e da melancolia, a romântica nostalgia acaba por se estabelecer, e surge através do deslizar do sentido do nome da rua, que remete a outra aurora, já clássica, a do poema *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu. Bandeira utiliza, pois, o procedimento de “desentranhar” ou de emprestar trechos de textos alheios, um tipo de gesto recorrente na poética de Ana Cristina Cesar, que muito o admirava e que por várias vezes “vampiriza” o poeta. A passagem da Aurora nome próprio, logradouro próximo aos canais de Recife, por onde corre Bandeira menino, à livre associação com o verso romântico, tornado clichê de banco de escola, marca novamente a utilização do procedimento da montagem, do empréstimo, da construção do discurso do poeta e da cotovia a partir da incorporação anacrônica de textos da tradição. Mas a aurora da vida está para sempre perdida, resta como rastro, lembrança, evocação, fantasma. A ave pode torcer o destino, tema que agora retorna, mas para torná-lo menos pesaroso do que o foi aos enamorados de Verona. No entanto, a esperança que a cotovia traz ao poeta é, ela própria, “extinta”, isto é, no fundo, mais do que simplesmente estar perdida, deixou de existir, extinguiu-se, não há. A alegria, pois, pode apenas assomar da infância, tempo de memória, tempo-imagem que não há, tempo da não-fala, tempo primeiro das experiências. Tempo perdido?

É interessante que, na última estrofe, a voz não retorna ao poeta, e o novo travessão marca a continuidade da fala da cotovia, de modo a ressaltar o que ela traz – um tempo e um espaço utópicos, lembrados com nostalgia. Mas a evocação evasiva, basicamente tardo-romântica, é significativa. Por que este poema de Bandeira em Anhembi? Por que não outro, tomado do mesmo intervalo de produção? Talvez uma resposta ou associação possível se dê pelas vias da montagem. Com efeito, para além das associações entre as aves – as anhumas do Tietê, a ave viajante de Bandeira –, a cotovia serve também como alegoria da própria revista. Se as revistas encarnam a própria lógica da modernidade pelas vias da montagem, da fragmentação da experiência, do advento do informe e da justaposição de textos que são fragmentos por vezes radicalmente distantes, unidos pelo acaso, pela exiguidade do tempo presente

e pela mão do diretor, daquele que seleciona, isto é, do antologista, já vimos também que este poema se constrói, também, pelo procedimento de “desentranhar”, ou seja, pela incorporação ao discurso por Bandeira de menções a outros textos, próprios ou alheios.

Ao falar de seus destinos, antes mesmo de evocar o Recife, a cotovia diz ter passado por “Líbia ardente, Cítia fria”. Como também observado por Valmiki Guimarães em seu já citado estudo, trata-se de uma parte do Canto III d’Os Lusíadas. Sabidamente, nessa parte do poema camoniano, Vasco da Gama é exortado a contar a “genealogia” de seu povo, e passa a fazê-lo reconstruindo como herói a história de um povo, ao gosto épico. Quando Gama relata o episódio de Inês de Castro, põe em sua boca as seguintes palavras diante da circunstância de sua morte, nas quais solicita ela o exílio como pena: “Põe-me em perpétuo e mísero desterro, / Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente / Onde em lágrima viva eternamente.”<sup>9</sup> Inês pede como lugares de desterro países distantes de Portugal e de origem árabe, como a Cítia, cujo nome remete a ser um povo arqueiro, ou, na verdade, um conjunto de povos de origem iraniana, e a Líbia, território do norte da África também sob domínio árabe à época em que Camões escreveu.

É possível afirmar, ainda, que todos os destinos da cotovia são marcados por citações. Ao rimar “Cítia fria” com “Europa, França e Bahia”, Bandeira novamente cita, mas desta vez um mote de Mário de Andrade que se repetiu em outros dois poetas, Carlos Drummond de Andrade e Ascenso Ferreira. Com efeito, Vei a Sol, ao pedir a Macunaíma que vire seu genro, assim se dirige ao herói sem nenhum caráter: “— Meu genro: você carece de casar com uma das minhas filhas. O dote que dou pra ti é Oropa França e Baía. Mas porém você tem de ser fiel e não andar assim brincando com as outras cunhãs por aí.”<sup>10</sup> O dote que Macunaíma receberia é também o mote de um poema de Drummond publicado em *Alguma poesia*, de 1930, que leva justamente como título *Europa, França e Bahia*, no qual o eu lírico percorre as passagens europeias com “olhos brasileiros” que “se enjoam da Europa e se fecham “saudosos”, procurando a “Canção do exílio” – outro referencial romântico que bem se coaduna com a menção bandeiriana a Casimiro de Abreu no poema da Cotovia. Dos “olhos brasileiros sonhando exotismos”, na euforia vanguardista, passamos ao pássaro que viaja pelos territórios e apenas pode trazer “extinta esperança” e “perdida alegria”, melancolicamente, nos anos 50.

<sup>9</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro / A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, s/d. [Domínio público].

<sup>10</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Est. texto de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 90.

A matriz da citação, e mais ainda, da montagem, é, portanto, movimentada por Manuel Bandeira como procedimento poético, e permite pensar o poema *Cotovia* como co-irmão da própria ideia de um projeto de revista. Nesse sentido, chega a ser irônica a menção a uma passagem em que Inês de Castro peça o desterro, contando com o fato de que o projeto que resulta em *Anhemi* tem suas raízes justamente nos períodos de exílio de Duarte, nos quais conheceu alguns colaboradores aos quais daria amplo espaço na publicação, como o futurista Anton Giulio Bragaglia. É um projeto, pois, de cunho tardo-romântico, e por que não dizer, algo iluminista, que apesar de uma “extinta esperança” tenta visitar uma perdida alegria. Não mais a euforia vanguardista da aurora do Modernismo, mas a postura remissiva, canônica e canonizadora em que se revestem os senhores que um dia deflagraram o movimento de 22.

### HISTÓRIAS DO MODERNISMO

É digno de nota, ainda, que vários foram os interlocutores que Duarte trouxe a *Anhemi* para historiar o movimento modernista brasileiro. Sérgio Milliet foi o primeiro deles. Cunhado de Paulo Duarte e também poeta, Milliet publica, nos cinco primeiros números da revista, seus “Dados para uma história da poesia moderna/modernista” (o título oscila), que viria a se tornar o “Panorama da moderna poesia brasileira”, publicado em 1952. O texto parte da premissa de que a história das artes se faz da alternância entre períodos “clássicos” e “românticos”, entendendo o modernismo justamente nesse segundo polo. Milliet vai revisitando, a partir de Mário e Oswald de Andrade, com clara predileção pelo primeiro – assim como toda a construção do modernismo institucional – uma série de poetas, fazendo uma espécie de antologia destes, num texto fortemente marcado pelo impressionismo e, claro, pela ligação pessoal e participante que tem ele com o movimento. Entre os vários poetas que visita está, logicamente, Bandeira.

Voltemo-nos, por um momento, ao que diz Milliet sobre a poética de Bandeira. É com este poeta que o crítico abre a segunda parte de sua análise da poesia modernista, não sem antes uma nota breve sobre Luís Aranha, de que destaca a importância histórica de ter sido o primeiro a usar, na poesia brasileira, a “técnica da associação de idéias” em seu “Poema giratório”. É digno de nota que Aranha não tenha participado da Semana de Arte Moderna, mas tenha publicado em *Klaxon*, e que Bandeira, ao coligar versos dele em sua *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*, diz que “emudeceu como um novo Rimbaud”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Observação feita por José Lino Grünwald em texto publicado na seção de Literatura do *Correio da manhã* de 27 e 28 de fevereiro de 1972, em texto intitulado *Um marco esquecido: Luís Aranha*, disponibilizado pela Hemeroteca Digital Brasileira.

Milliet destaca em Bandeira uma “serenidade e plenitude de composição” alcançada na idade madura, especialmente a partir da *Lira dos Cinquent’Anos*. E com isso, dá preferência à segunda versão da “Canção do beco” em relação à primeira; esta, com o tom transgressor e sem saída; aquela, que volta a memória àquele beco e àquele cantar, para terminar por dizer que dele nunca teve vergonha. Está pois, assinalada, de partida, uma preferência memorialista, e sempre retesada em direção a uma poesia “madura”, livre da “brincadeira” e do “humor” por ele condenados em Oswald e em Drummond – o que tranquilamente se coaduna com ser “Cotovia” o primeiro poema de Bandeira publicado em *Anhembi*. A poética bandeiriana, que para Milliet teria começado embebida de simbolismo e de ataques aos parnasianos, também teria caminhado no rumo de uma “descoberta de personalidade”, o que parece crucial em todas as análises de Milliet – e que talvez não se perceba justamente como “persona”. Essa reivindicação de “maturidade” é também uma reivindicação de inserção numa nova forma de cânone, uma refutação de certo “intelectualismo” que poderia ser transgressor ou elitista a outra maneira. Seria o “lirismo libertador” reivindicado na *Poética*, como quer Milliet, uma fuga, a busca da Pasárgada ou da infância como lugar outro, longe dos contratempos do contemporâneo?

Outra conquista, para Milliet, teria sido mérito de Bandeira conseguir deixar de fazer versos “como quem morre”, como dizia em inícios de sua produção poética, para, ainda mais do que fazê-los como quem “canta”, encontrar o tom de quem “fala”. E se o ritmo foi constante em sua pesquisa poética, não há negar que esse discurso sobre o poema como fala nos remete de novo a uma matriz comunicativa atuante na dialogação da Cotovia. E eis, no ensaio do crítico um excerto que parece bem adequado para justificar a presença dessa antologizada dicção bandeiriana em *Anhembi*: “essa aspiração à pureza, à inocência, à humildade, que, assim como levam ao céu, conduzem à verdadeira poesia, a qual não é habilidade nem pelotica, nem brilho raro de retórica, porém expressão e comunicação através da sensibilidade mais que da inteligência.”<sup>12</sup> Para Milliet, também poeta, a poesia tem que comunicar, sendo a razão um agente construtivo que deve atuar apenas como filtro mediador do intercâmbio “entre almas”. O jargão, todavia, é sintomaticamente impressionista, e nas próprias páginas de *Anhembi* as mudanças no discurso crítico não deixarão de se perceber quando, por exemplo, José Castello resenhar o ensaio de Milliet lançado em livro, em 1952.

<sup>12</sup> MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista. II. *Anhembi*, São Paulo, v. I, n. 2, p. 268, janeiro de 1951.

Milliet deixa, assim, transparecer que Bandeira alcançara, talvez após ou mais do que Mário, uma dicção que lhe seria cara. Mas há poesia pura? Ou inocência para além da leitura, que precisa procurar dela fugir nos meandros da linguagem? Ou humildade que não seja construída, em se tratando de um âmbito radicalmente ficcional como o da Literatura?

## DE BANDEIRA A MÁRIO

Como já afirmei, justamente porque surge primeiro e já no primeiro número, na construção canonizadora de Milliet e Paulo Duarte, Mário de Andrade é, para *Anhemi*, a figura de um pai morto: fantasma sempre presente, autor amplamente citado, mas, justamente porque morto em 1945, nunca colabora. Talvez, além do fato de que Duarte afirme constantemente, mesmo nas páginas da revista, que o Departamento Municipal de Cultura era a “casa de Mário de Andrade”, seja importante ver a máscara mortuária construída por Manuel Bandeira no número 23 de *Anhemi* com base justamente na grande máscara em que se constroem as identidades e alteridades humanas: a linguagem. E eis o ensaio *Mário de Andrade e a questão da língua*,<sup>13</sup> colega, talvez, de poemas como *A Mário de Andrade ausente*, publicado por Bandeira em *Belo belo*, em que o eu lírico afirma que Mário “não morreu, ausentou-se; “Para outra vida? / A vida é uma só. A sua continua / Na vida que você viveu. / Por isso não sinto agora a sua falta”<sup>14</sup> ou nas *Variações sobre o nome de Mário de Andrade*, em que passeia com o fantasma pela cidade de São Paulo pedindo-lhe cigarros.

Para entender a língua em (ou de) Mário, diz Bandeira, é necessário pensar suas outras *personas*: o homem, o brasileiro e o artista; efetivamente, todas construções de linguagem, em imaginários do próprio falecido, em imaginários do colega modernista a respeito dele. Mário é descrito por Bandeira como alguém que apenas volta à poesia, depois do muxoxo paterno aos primeiros versos, com os poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* e a comoção com o cenário da guerra. Diferentemente, na *recensio* bandeiriana, a *Pauliceia* surge como livro sobre o qual há titubeio quanto à impressão por se tratar de uma “bomba”, na visão do autor. Em carta a respeito do livro a Bandeira, Mário dá conta de sua visão pendulante entre o particular e universal: “Só sendo brasileiro [...] é que nos universalizaremos, pois assim concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos pro en-

<sup>13</sup> Na edição da *Poesia completa e prosa* de Bandeira pela Nova Aguillar, não há menção ao fato de que este texto foi publicado originalmente em *Anhemi* em seu número 108.

<sup>14</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 198.

riquecimento do universal humano.”<sup>15</sup> Bandeira destaca de Mário, portanto, justamente a conformação de uma nação imaginada que, com cara definida, possa se afrontar com a tradição europeia, do centro, e nela se inscrever, ou ainda, a ela “acrescentar” algo, donde se depreende um entendimento da cultura como algo acumulativo e evolutivo, ou ainda, de um centro ao qual à periferia tenha que se tensionar para poder inscrever suas singularidades. É nesse sentido (e não no linguístico, destaca Bandeira) que Rui Barbosa (que desfrutava também da admiração de Paulo Duarte, perdendo em sua estima, como político, apenas para Armando de Sales Oliveira e Fábio Prado, com os quais Duarte trabalhou) tinha para Mário “mais valor para o Brasil do que cem anos de vida independente e unida, porque foi um ideal humano brasileiro e concorreu para a nossa solidarização psicológica muito mais do que tôdas as nossas necessidades comuns; porque foi um ídolo, não mais baiano, mas brasileiro.” A tensão particular/universal reveste-se, aqui, de regional/nacional.

Juntamente com o valor da nação, em seu processo de formação e diferenciação inclusiva no concerto mundial, surge o ídolo, essa imagem, indivíduo depositário da liderança e, além disso, “pequeno simulacro”, como o definiria Roland Barthes em *A câmara clara*. Aqui, novamente, não estamos muito distantes de Getúlio Vargas e dos processos de massificação e liderança carismática, e se tocam, novamente, os dois lados da moeda em torno do pomo de ouro do Estado. Ressalte-se, ainda, que essa ideia procura suplantar o regionalismo, negando uma “baianidade” (ainda que, como vimos, a afirmação paulista sempre tenha sido tônica forte) e reivindicando uma figura de fora de São Paulo para a formação, a partir daquele centro ascendente, de uma ideia de Brasil. A língua, no âmbito desse ideário de Bandeira a respeito de Mário, teria sido o plano dos “sacrifícios à verdade e à beleza” no problema “mais vasto e mais complexo de aprofundar harmonicamente o tipo brasileiro.”

É bom lembrar que o problema do “escrever brasileiro” foi parte das preocupações não só de Mário e de outros modernistas, em suas diferentes interpretações, mas também de Paulo Duarte, que em 1944, estando em Lisboa, publica *Língua brasileira*, e o remete a Mário de Andrade dizendo que “foi interdito pela censura portuguesa.” Duarte faz a defesa política da separação da nomenclatura das línguas, afirmação da diferença e da autonomia da ex-colônia, endossando Mário de Andrade:

---

<sup>15</sup> ANDRADE, Mário de. apud BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade e a questão da língua. *Anhembi*. v. 108. Vale lembrar que a citação da carta pessoal de Mário feita por Bandeira é bastante anterior à publicação de suas cartas, as quais foram por longo tempo desconhecidas do grande público por desejo do próprio escritor.

E’ do gênio da língua, diz Carlos Pereira, diversificar-se constantemente. ‘A acção conservadora da literatura torna mais lenta, porém não anula essa impulsão genial, essa dialectação constante.’ Isso quando se trata de uma literatura só, mas, no nosso caso, são, na realidade, duas literaturas, e com freqüência afastando-se tanto, que Agostinho de Campos, certa vez, criticando o livro de um escritor brasileiro, disse que não conseguira lê-lo porque estava escrito em português só de vez em quando... [...] a linguagem escrita, a expressão da língua comum, difere da linguagem literária. E’ o que acontece com a linguagem escrita do Brasil e a de Portugal. E, no Brasil, desde a acção rejuvenescedora da literatura moderna, a linguagem escrita usada pela maioria dos escritores passou a confundir-se com a linguagem literária, daí a diferença acentuada com a de Portugal.<sup>16</sup>

Ainda que Bandeira note que as invenções vocabulares e os neologismos praticados por Mário na *Pauliceia* não teriam um propósito de “diferenciação brasileira”, chama a atenção para o fato de que ali, no *Prefácio interessantíssimo*, Mário fale de “escrever brasileiro”. Teria o paulista lapidado a ideia de sistematizar o que fazia a partir da provocação da leitura das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e, a respeito da questão portuguesa que Duarte ainda rebateria em 1944, escrevera ao *Diário de notícias*, em 1927, afirma que

Nenhum de nós não tem a pretensão de criar uma língua que um português não possa entender. Não se trata de inventar uma fala de origem brasílica e inconfundivelmente original, não. Se trata apenas duma libertação das leis portuguesas, as quais, sendo leis legítimas em Portugal, se tornaram preconceitos eruditos no Brasil por não corresponderem a nenhuma realidade e a nenhuma constância da entidade brasileira.<sup>17</sup>

Ao reproche de Bandeira pelo excesso de paulistismo da escrita marioandradiana inaugurada em artigos de 1924, na *Revista do Brasil*, Mário teria respondido com o pedido de espera por um livro: *A escrava que não é Isaura*, em 1925, e com o anúncio da *Gramatiquinha da fala brasileira*, que, segundo o pernambucano, alicerçado em carta de Mário a Sousa da Silveira, nunca teria sido escrita porque era simplesmente anúncio feito por Mário para que entendessem que havia um projeto por trás da maneira como escrevia. Reconhecendo, todavia, que a linguagem de Mário acaba por operar uma grande mistura da “rosa-dos-ventos” linguística brasileira, Manuel Bandeira considera que teria

<sup>16</sup> DUARTE, Paulo. *Língua brasileira*. Lisboa: s/ed., 1944, p. 13.

<sup>17</sup> ANDRADE, Mário de, apud BANDEIRA, Manuel, *Mário de Andrade e a questão da língua*, op. cit., p. 294.

sido isso o que mais concorreu para “artificializar” a linguagem do autor de *Macunaíma*. E qual seria, ou haveria, pois, uma “língua natural”?

É digno de nota, ainda, que além da *Cotovia*, Bandeira tem outro de seus poemas publicados nas páginas de *Anhemi*, no número 80, de setembro de 1957: *Craveiro, dá-me uma rosa*, incorporado posteriormente ao conjunto de versos de circunstância do *Mafuá do malungo* (que teve uma primeira pequena edição feita por João Cabral de Melo Neto em 1948, e uma segunda, ampliada, de 1954; o poema teria entrado, pois, na terceira, já que saiu inédito em *Anhemi*). Trata-se de um poema a respeito da situação política de Portugal, na qual fora eleito o general Craveiro Lopes, em 1951 – fato noticiado e comentado em *Anhemi* no seu n. 10, de setembro daquele ano. Craveiro ficaria no poder até 1958, e em 1957 realiza uma visita oficial ao Brasil como presidente. A visita, aliás, é marcada por uma passagem por Salvador plena de celebração colonial, em que a própria cobertura jornalística enfatiza o discurso do progresso, justapondo a chegada de Cabral em 1500 à vinda do general 457 anos depois.<sup>18</sup> Ao poema, tal como o conhecemos e que não apresenta diferenças entre a versão da revista e a publicada em *Estrela da vida inteira*, junta-se uma quadra suplementar. Na página seguinte a ele, “Tietê Borba” (que é ninguém menos do que o próprio Paulo Duarte em um de seus pseudônimos bandeirantes) publica uma *Adenda a Manuel Bandeira*, com a nota de rodapé de que teria lido o original de Bandeira na redação e feito uma “quadra final” para “fêcho do poema”:

É cravo bem brasileiro,  
Craveiro de Portugal,  
Só cravos de bom craveiro,  
Escravos, não, general.

<sup>18</sup> Veja-se, por exemplo, a matéria feita por José Maria Neves, com fotos de Newton Viana, para a *Revista da Semana*, com farta iconografia, intitulada *Craveiro em Salvador revive episódios da descoberta do Brasil*: “QUATROCENTOS e cinquenta e sete anos depois do cidadão português Pedro Álvares Cabral descobrir o Brasil, aportando em uma caravela rústica o lugar denominado por êle próprio de “Porto Seguro”, na Bahia de Todos os Santos, um seu patrício, envergando vistoso fardamento de gala e acompanhado de luzidia comitiva, desembarcou nas mesmas terras de um pos- sante avião quadrimotor, do tipo mais moderno, e que fêz um itinerário bem diferente. Só depois de receber as homenagens do estilo, que são devidas aos Chefes de Estado, é que o General Higino Craveiro Lopes pôde trilhar os caminhos percorridos pelos seus antepassados e contemplar, emocionado, as belas praias de Amaralina, Itapopan, Chega Nego, Barra e outros locais que deixaram deslumbrados os intrépidos marujos das naus portuguesas e que foram testemunhas dos grandes feitos lusos.”

Ao lado de um dos nomes já consagrados e icônicos da poesia modernista brasileira, mesmo que escrevendo sobre a “circunstância” da política (da ditadura salazarista em Portugal, da visita do general), Duarte acredita poder aumentar, ampliar, inscrever algo mais no poema. Bandeira fala de mandar cravos a Portugal, mas cravos brancos, não os vermelhos, que viriam a se tornar símbolo da Revolução que ele não estaria vivo para ver. Da mesma maneira, Duarte chama o cravo branco e “puro” que o eu lírico pretende mandar de “cravo de bom craveiro”, terminando por negar a condição (nossa) de escravos ao general. A circunstância do verso de Bandeira publicado deflagra, aqui, a possibilidade do discurso de Duarte. Ele se coaduna, por um lado, a sua oposição às ditaduras, mas, para além, liga-se à afirmação que já em sua abordagem da questão linguística entre Portugal e Brasil fizera, em 1944. Além disso, já assomara no texto de Bandeira sobre Mário, qual seja, a de condição de artifício da linguagem e também de campo de projeto, de estratégia, que serve para a invenção de uma máscara mortuária, de uma imagem, de um rosto que não é senão tentativa de deter o que está para sempre perdido.

A afirmação da condição de artifício abre a via justamente para pensar o teatro da linguagem como o do grande mascaramento em que se constrói não só Mário, ou o Mário de Bandeira, mas também as das duas faces do Modernismo, quase como as máscaras da tragédia e da comédia justapostas. Por um lado, a transgressora, a que implodiu a lógica anterior da linguagem a partir de dentro dela própria; por outro, a que usou do mesmo artifício para construir a máscara mortuária desse mesmo esforço que poderia ter esboroadado e sido esquecida, em nome de outra narrativa da história, em torno da qual há sempre tensão. Em uma margem, adormecida nas ruínas, a força; em outra, o próprio artifício usado em nome do apaziguamento das forças em formas, em nome do féretro da vanguarda, em nome de sua historiação. Na terceira margem, sob o canto das cotovias e na aurora de uma infância querida que os anos não trazem mais, *Anhembí*.



Recebido em 18 de dezembro de 2018  
 Aceito em 12 de fevereiro de 2019