

não chegou a ver impresso e para o qual escolheu como testamenteiro literário precisamente um poeta, um grande poeta, seu amigo Carlos Drummond de Andrade, que foi o encarregado de cotejar os dois originais e decidir qual versão seria dada à imprensa. Pois embora o pudor de Aníbal M. Machado o fizesse denominar **Poemas em Prosa** um de seus livros, e embora todos seus amigos no Brasil e tenham considerado como poeta "bissexto", basta ler qualquer de suas páginas para que seu lirismo congênito nos seja imediatamente revelado.

Buenos Aires, maio de 1984.

*Rodolfo Alonso (1934) é poeta. Integrou o grupo "Poesia Buenos Aires", núcleo da geração de 50. Autor de **Saúde ou nada** (1954); **O músico na máquina** (1958); **Duro mundo** (1959); **O jardim de aclimação** (1959); **Faço amor** (1969, com prefácio de Drummond) e **Cem poemas escolhidos 1952-77** (1980). Traduziu Aníbal Machado, Murilo Mendes, Fernando Pessoa, Cesare Pavese, Ungaretti, Paul Eluard, Montale, Quasimodo, Campana, Valéry e os surrealistas. Em dez. 1956, o número 28 da revista **Sul** de Florianópolis apresentava um dos seus primeiros trabalhos.

MANUEL BANDEIRA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Elvira dos Santos SPONHOLZ*

A presença do popular, entendido como projeção do folclore, na obra em verso de Manuel Bandeira, instiga o leitor a uma busca para saber até que ponto ele estava envolvido na reconstrução de um tempo e de um espaço, através da palavra poética.

*Professora de Literatura Brasileira da UFSC.

Essa reconstrução tem a ver com o fato folclórico, na medida em que este faz uma ligação entre nós e o nosso passado.

No folclore é importante considerarmos a massa do saber do povo, saber e ignorância que indicam uma mentalidade tradicional e espontânea mas que renasce sem cessar.

Tempo e espaço, referidos acima, vão surgir através do levantamento das projeções demonstrando o aproveitamento do popular folclórico em alguns poemas do autor. Muitas vezes, a lembrança do passado veicula-se através de elementos de nossa cultura popular, como por exemplo a quadra.

Amadeu Amaral ao analisar a "moda" cantada no interior de São Paulo chega à origem e caracterização de nossa trova popular. Ele diz: "... na moda predominam geralmente versos setissílabos e a rima única, ora soante ora toante. Mas aparecem de quando em quando versos menores, como o de cinco sílabas, e as rimas variadas".¹ A disposição estrófica baseia-se na quadra. A nossa trova identifica-se com a trova portuguesa da qual se originou. Quanto à estrutura conclui: "Constam, geralmente de quatro versos de sete sílabas, rimando o segundo com o quarto, e quase sempre se dividem, quer quanto ao ritmo, quer quanto à idéia e quanto à estrutura oracional, em duas metades destacadas."²

Passarinho triste canta,
triste deve de cantar;
quem tem seu amor ausente
o seu alívio é chorar.

A estrutura observada no exemplo acima vai aparecer, algumas vezes, de maneira idêntica, outras vezes, com pequenas modificações, em Manuel Bandeira.

Outra trova

Sombra da nuvem no monte,
Sombra do monte no mar.
Água do mar em teus olhos
Tão cansados de chorar.

(Mafuá do malungo)

A rima coincide com a caracterização da trova popular, o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto.

Quanto à estrutura dos versos, os dois primeiros são coincidentes demonstrando um perfeito paralelismo. No terceiro verso, ela é modificada somente pela inclusão do pronome "teus" e o quarto e último verso modifica-se completamente em relação aos anteriores. Todos são versos redondilhos maiores e o ritmo é uniforme nos três primeiros.

Como este exemplo acima, tirado do livro **Mafuã do malungo**, existem inúmeros outros que mostram o aproveitamento da quadra popular em Bandeira.

Teu nome

Teu nome, voz das sereias,
Teu nome, o meu pensamento,
Escrevi-o nas areias.
Na água — escrevi-o no vento

(Mafuã do malungo)

Novamente há a repetição do esquema rítmico e o emprego do verso redondilho maior. Quanto ao ritmo, os dois primeiros versos apresentam regularidade na acentuação ao passo que o terceiro e quarto são irregulares. Tanto a estrutura da quadra como o assunto são, tipicamente, populares. Entretanto, Bandeira, ao trabalhar a palavra, cria o clima poético, principalmente através do plural "nas areias", da elipse do verbo "escrevi-o" e do emprego do travessão.

"Frequentemente a primeira das duas metades de uma quadrinha não tem relação lógica com a segunda, resolvendo-se em puro enchimento:

Lã no céu caiu um cravo,
pintadinho de nobreza;
quem quiser casar comigo,
não repare na pobreza."³

Em nosso folclore existem quadras cujo conteúdo lógico apresenta desconexão entre os dois primeiros e os dois últimos versos:

Lã vai a garça voando
Co'as penas que Deus lhe deu,
Contando pena por pena
Mais pena padeço eu.⁴

A ligação entre os dois primeiros versos e os dois últimos é feita apenas no plano fônico através do jogo de palavras: pena, penas, e da aliteração do "p".

Em Manuel Bandeira esse tipo de estrutura da quadra popular aparece enriquecida pela ironia e a natural desconexão da quadra ganha um novo aspecto a modernidade através da fragmentação do "eu" lírico.

O amor, a poesia, as viagens

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa — um deserto...
— Pará, capital Belém!...

(Estrela da manhã)

Em "O amor, a poesia, as viagens", nos dois primeiros versos, apesar dos dois pontos no final do segundo dando a idéia de uma conclusão, há uma ruptura quanto à estrutura lógica entre estes e os dois últimos versos. Ele é quem atira: "Atirei um céu aberto", logo, comanda a ação e, no entanto, é também ele quem recebe a ação, ou seja, quem cai: "Caí na Lapa — um deserto...". A fragmentação é maior ainda se compararmos os dois últimos versos. No entanto, os elementos comuns à quadra popular, como a predominância dos sons /e/a/ abertos, estão presentes.

A rima é igual às populares. O primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto. Os quatro são redondilhos maiores e a acentuação apresenta regularidade apenas nos dois primeiros.

Neste poema, no entanto, apesar de Bandeira utilizar-se da quadra popular, que supõe uma aparente simplicidade, observamos a dialética do sublime e do grotesco, da alegria e da tristeza, principalmente através da oposição entre os verbos "atirar" e "cair", "céu aberto" e "um deserto" como também, pelo próprio significado de decadência do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro.

O último verso é desconcertante, na medida em que causa um estranhamento pela sua novidade e ironia. Este emprego é

semelhante àquele utilizado por Bandeira em "Pneumotórax":

- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não, a única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Sobre "O amor, a poesia, as viagens" o próprio Bandeira afirmou: "Passei a residir em Morais e Vale, uma rua em cotovelo, no coração da Lapa. A tristeza dessa mudança exprimi-a numa quadra sibilina intitulada "O amor, a poesia, as viagens". É um poema ininteligível nos seus elementos, porque sô eu possuo a chave que os explica;..."⁵

Não é mais a simples desconexão, presente nas quadras populares, que resulta em puro enchimento, é fragmentação enfatizada pela desconexão lógica e estrutural do poema.

"As nossas quadrinhas, a cada passo, se firmam, inicialmente, em certos versos muito repetidos, com ligeiras variantes, e que são umas espécies de muletas ou trampolins: ●

Fui andando p'rum caminho...
Atirei um limão verde...
No alto daquele morro...
Menina, minha menina...
Vai-te carta venturosa..."⁶

Em "O amor, a poesia, as viagens", o primeiro verso é uma variante de "Atirei um limão verde". A estrutura de ambos é idêntica: verbo, pronome, substantivo, adjetivo, como também é igual o número das sílabas métricas.

Esse mesmo verso aparece como "muleta", em *Mafuã do malungo*, com apenas uma pequena alteração.

Atirei um limão doce
Na janela de meu bem;
Quando as mulheres não amam,
Que sono as mulheres têm!

(Mafuã do malungo)

A estrutura da quadra vai, ainda, aparecer nas cantigas de ninar (acalanto), e nas cantigas de roda.

Florestan Fernandes diz que a ciranda é o brinquedo de roda mais popular em São Paulo. Aponta a possibilidade da ciranda ser

de origem portuguesa, muito embora, em suas pesquisas não tenha encontrado uma composição totalmente semelhante à nossa.

A ciranda paulista é a seguinte:

"Ciranda, Cirandinha,
Vamos todos cirandar,
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar.

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou:
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou.

Porisso dona... (fulana)
Faz favor de entrar na roda
Diga um verso bem bonito,
Diga adeus e vai se embora."⁷

Em Pernambuco, Sílvio Romero conseguiu uma variante da ciranda cuja primeira quadra é composta de versos paralelos à versão paulistana:

"Oh! Ciranda, Oh! Cirandinha,
Vamos todos cirandar.
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar;

Vamos dar a volta inteira,
Cavaleiro troque o par. "⁸
.....

Tanto as cantigas de roda como as de ninar, comuns a todas as regiões do Brasil — logicamente, com variações — têm profunda ligação com o nosso passado que aparece revivido nas diversas peças de tradição oral, pelo menos nos níveis do folclore infantil. Estas "versões brasileiras mostram que a adaptação se processou aqui e sobre um elemento já diferenciado."⁹

Manuel Bandeira incorporou o folclore infantil à sua obra literária não apenas como um dado da lembrança do mundo da criança, mas, também, como reconstrução de elementos da tradição popular brasileira, muito embora, às vezes, a origem remota desses dados culturais não seja, autenticamente, brasileira.

Em **A cinza das horas** aparece um exemplo de ciranda através da projeção do folclore na obra literária.

O anel de vidro

Aquele pequenino anel que tu me deste,
— Ai de mim — era vidro e logo se quebrou...
Assim também o eterno amor que prometeste,
— Eterno! Era bem pouco e cedo se acabou.

Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,
Símbolo da afeição que o tempo aniquilou, —
Aquele pequenino anel que tu me deste,
— Ai de mim — era vidro e logo se quebrou...

Não se turbou, porém, o despeito que investe
Gritando maldições contra aquilo que amou.
De ti conservo na alma a saudade celeste...
Como também guardei o pó que me ficou
Daquele pequenino anel que tu me deste...

(Cinza das horas)

O rondel é um poema de forma fixa com uma estrutura estrófica composta de duas quadras e uma quintilha.

Quanto aos versos, o rondel caracteriza-se pela repetição dos dois primeiros da primeira quadra ("Aquele pequenino anel que tu me deste / — Ai de mim — era vidro e logo se quebrou...), nos dois últimos da segunda quadra. E o primeiro verso da primeira quadra será o último da quintilha com uma pequena alteração de "aquele" para "daquele".

As rimas "este" e "ou" — consoantes — são repetidas de maneira intercalada.

Há uma gradação no poema ocasionada pela estrutura do rondel que impõe a repetição de determinados versos como ocorre na ciranda.

O assunto que na primeira estrofe é bastante simples — é a adaptação da própria ciranda — vai se tornando mais denso, principalmente, quando Bandeira insere versos originais junto às repetições.

De cunho popular é a expressão "ai de mim" demonstrando queixa, infelicidade. E o autor associou à forma tradicional do

rondel — forma coerente às lembranças — elementos de nossa cultura popular, a ciranda. Nela também há versos ou estrofes que são sempre repetidos, como vimos anteriormente, intercalados às demais partes. Repetições estas que dramatizam a movimentação da roda.

Na última estrofe da sátira "Os Sapos", temos a canção folclórica popular na poesia de Bandeira.

.....
Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo cururu
Da beira do rio.

Depois de todas as críticas feitas aos parnasianos, há a proposição de uma tomada do popular, daquilo que é autenticamente brasileiro, para a literatura através da cantiga do sapo cururu. O interesse de Bandeira pelo folclórico aparece, não só através do aproveitamento da cantiga (quadra), como também, através da figura do sapo cururu, uma vez que, além de ser o mais comum no Brasil, tem a cor amarelada com tons esverdeados.

As canções de ninar fazem parte do folclore infantil. São cantigas que surgiram não sabemos como, muitas vezes, mas que sempre preenchem uma função inconsciente. "Os temas das cantigas de ninar possuem, entretanto, grande importância para as crianças. Eles fornecem a matéria-prima para a construção de um universo mítico, dentro do qual a criança se projeta de modo mais ou menos dramático."¹⁰

Versos das cantigas de ninar aparecem em poemas como "O menino doente".

O menino dorme,
.....
Sentada a seu lado
A mãezinha canta:

— "Dodói, vai-te embora!
"Deixa o meu filhinho.
"Dorme... dorme... meu..."

.....

— "Dorme, meu amor.
"Dorme, meu benzinho..."

(Ritmo dissoluto)

Os versos que correspondem à cantiga de ninar têm pontos de contato com as seguintes versões:

"Vai-te Coca, sai daqui
Para cima do telhado
Deixa dormir o menino
Seu sono sossegado."11

"Xoxô Pavão!
Sai de cima do telhado,
Deixa o meu filho dormir
Seu soninho sossegado."12

Os três últimos versos transcritos do poema de Bandeira, assemelham-se com outra cantiga.

"Dorme, dorme filhinho,
Queridinho inocente,
Dorme coitadinho,
Que a mamãe está contente."13

Um outro poema, em que há o aproveitamento do folclore infantil, é o "Rondô do capitão".

Bão Balalão
Senhor Capitão
Tirai este peso
Do meu coração
.....
Senhor Capitão!
.....
— Peso mais pesado
Não existe não.
Ah, livrai-me dele,
Senhor Capitão.

(Lira dos cinquent'anos)

"Bum-Balão é uma parlenda muito usada para embalar crianças. Normalmente, é uma composição ritmada e utilizada tanto nos acalantos como em certos jogos infantis:

Bum-Balão
Senhor Capitão
Faca na cinta
E cintura na mão.

A parlenda Bum-Balão é uma versão paulista de outra que Sílvio Romero colheu em Pernambuco, a versão primitiva, talvez, desta parlenda:

Bão-ba-la-lão
Sinhô Capitão
Na terra de mouro
Morreu seu irmão."¹⁴

As projeções do folclore infantil, em Bandeira, correspondem não só à busca de um perdido passado, como também, à tentativa de compor determinados aspectos da cultura popular brasileira.

No "Rondó do Capitão", além da recorrência à parlenda, há o emprego dos versos pentassílabos e das rimas em "ão", tipicamente, populares.

"Trem de ferro" é um poema onomatopaico e no desenrolar dos versos aparecem três quadras que estão ligadas ao nosso folclore popular.

.....
Oô...
Quando me prendero
No canavíã
Cada pé de cana
Era um oficia
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou do Ouricuri
Oô...
.....

(Estrela da manhã)

Oneyda Alvarenga ao estudar os "Cantos puros" fala do "romance". "Nuestro romancero lo constituyen, por una parte, viejas jácaras de procedencia ibérica y, por otra parte, narraciones en verso nascidas en el Brasil... Entre los romances de creación nacional, tienen particular importancia los inspirados en los animales y en los bandidos célebres."¹⁵ Neste

segundo caso, a autora inclui os "romances" do cangaço em que se narram a vida e as façanhas desses anti-heróis. A versão que vai nos interessar foi colhida em Varginha, Minas Gerais e conta a estória da Cabeleira.

Venha cá, Cabeleira,
Venha me contá
Como te prenderam
No canaviã.

.....

Cada pé de cana
Era um pé de gente,
Cada pé de rama
Era um presidente. 16

Esta versão tem elementos comuns com a primeira quadra do "Trem de ferro".

Quando me prendero
no canaviã
Cada pé de cana
Era um oficiã.

Vamos encontrar a segunda quadra do "Trem de ferro" em Mário de Andrade. Ele estuda várias cantigas onde o primeiro verso "Menina bonita", aparece como verso "muleta".

"Menina bonita
Pra onde vai?
Cabelo cortado
Faixa pra trai (trás)

Menina bonita
Não dorme na cama 17
.....

O primeiro verso do último quarteto, do poema de Bandeira, "Vou mimbora vou mimbora", é a forma considerada mais autenticamente popular, dada a pronúncia do "vou-me emborismo" que aparece, segundo Mário de Andrade, de uma maneira obsessiva na quadra popular brasileira.

Em Manuel Bandeira o tema do "vou-me emborismo" vai surgir enriquecido, em um dos seus mais famosos poemas o "Vou-me embora pra Pasãrgada".

A incapacidade humana de se realizar dentro dos seus limites, daquilo que a pessoa tem, faz com que ela encontre um meio de evadir-se, e, em Bandeira, o espaço de fuga é sempre virtual. Neste poema está presente o tema popular da evasão.

"Boca de forno" é um poema semelhante ao "Sinos de Belém", no sentido em que cria uma atmosfera folclórico-popular, neste caso especificamente, de dança do maracatu.

Mário de Andrade, citando Nina Rodrigues, diz que o maracatu designou no início um instrumento de percussão, e, em seguida, a dança que se praticava ao som dele. Como dança dramática, o maracatu é um cortejo real. "Cada cordão de maracatu tem nome especial, geralmente de origem religiosa ou geográfica."¹⁸ Diante de cada um desses nomes aparece a palavra "nação". Segundo Mário de Andrade, são várias as personagens do maracatu: o rei, a rainha, os príncipes, as damas de honra, a dama do passo, o embaixador, a balisa, as baianas.

Quanto à calunga, Oneida Alvarenga sintetiza o significado dessa figura, longamente discutida por Mário de Andrade. "La "calunga", o "catita", es un símbolo religioso, aunque su nombre tenga solamente un sentido de muñeca para los negros actuales. Los autores que han estudiado los "maracatus" sugieren dos explicaciones de la "calunga", concordantes ambas en cuanto al carácter religioso de la muñeca. La calunga "seria pues, por decirlo así, el cetro, el distintivo del Rey que va en el cortejo, al mismo tiempo que un exemplo de religiosidad."¹⁹

O conceito da "calunga" auxilia, em parte, a compreensão da atmosfera mística presente no poema "Boca de forno". A dança se desenrola num clima de mistério e feitiçarias.

Mário de Andrade diz que o maracatu se distingue das demais danças dramáticas negras, principalmente, na coreografia. "Nisso ele se conservou fortemente devido de origem mística, porque a maneira com que vi dançar os pretos velhos de maracatu... concorda exatamente com as coreografias de candoblés baianos, descritas por Nina Rodrigues..."²⁰

Nas proximidades do Recife o ritmo do maracatu é bastante movimentado. "Boca de forno", também apresenta um ritmo rápido.

Cara de cobra
cobra!
Olhos de louco
Louca!
Testa insensata
Nariz Capeto
Cós do Capeta
Donzela rouca
Porta-estandarte
jóia boneca
De maracatu!

.....

Cara de cobra,
Cobra!
Olhos de louco,
Louca!
Cussaruim boneca
De maracatu!

(Estrela da manhã)

Os versos curtos e a predominância da acentuação binária determinam o ritmo rápido e dão dramaticidade à movimentação da dança.

A atmosfera mística do maracatu transparece em todo o poema e a figura da "calunga", metaforizada a todo momento, contribui ainda mais para esse clima. Ela é apresentada, à maneira de refrão, em três estrofes. É a "calunga" com todos aqueles significados pretendidos por Mário de Andrade. De

Jóia boneca
De maracatu

na segunda estrofe, ela passa a

lansã boneca
De maracatu!

na terceira estrofe, e, finalmente a

Cussaruim boneca
De maracatu!

na última estrofe.

No primeiro caso, é a boneca como ornamento; no segundo, ao chamá-la de lansã, evoca todo o misticismo desta figura, um dos

exemplos de sincretismo religioso dos nossos candomblés. É a divindade pagã como também Santa Bárbara, a santa. É o orixá dos ventos e das tempestades. No terceiro, a mesma "calunga" é chamada de "cussaruim", a "coisa ruim", logo, o demônio. Há, portanto, no desenrolar do poema, o enriquecimento das conotações da "calunga", e, as metáforas, referentes a ela, intensificam e condensam, juntamente com as aliterações, as anáforas e o ritmo onomatopaico da dança, a atmosfera de tensão mágica.

O recurso ao folclore aparece, também, e de maneira especial e densa, no poema "Berimbau".

Os aguapês dos aguaçais
Nos igapós dos japurás
Bolem, bolem, bolem.
Chama o saci: — Si si si si!
— Ui ui ui ui! Uiva a ira
Nos aguaçais dos igapós
Dos japurás e dos Purus.

A mameluca é uma maluca.
Saiu sozinha da maloca —
O boto bate — bite bite...
Quem ofendeu a mameluca?
— Foi o boto!
O Cussaruim bota quebrantos.
Nos aguaçais os aguapês
— Cruz, canhoto! —
Bolem... Peraus dos japurás
De assombramentos e de espantos!...

(O ritmo dissoluto)

Manuel Bandeira cria a atmosfera abstrata de um certo espaço brasileiro — a Amazônica.

Em uma primeira leitura, a musicalidade e os mitos brasileiros chamam a atenção do leitor.

Luís da Câmara Cascudo diz que os nossos mitos provêm de três fontes, por ordem de influência, portuguesa, indígena e africana. "Os portugueses, batendo todo o Brasil com seus sapatos de bandeirantes, carregavam, em maior percentagem, seus mitos, herança inarredável e perpétua".²¹ Em segundo lugar, vêm os indígenas, principalmente os de origem tupi-guarani. "Seus mitos, logicamente, foram os primeiros, também logo confundidos

com os dos portugueses. Confundiram-se uns, ajustaram-se outros, completando-se aqui, avivando características além."²²

Os mitos dos negros exerceram maior influência nas danças, em certos autos populares, nas estórias e no mundo infantil.

A primeira estrofe cria a atmosfera propícia ao aparecimento de entes fantásticos como o Saci, a Iara ou Iara, o Boto, o Cussaruim. A Iara é a mãe d'água, senhora d'água. Ela aparece ao entardecer e seu canto perturba os homens. É a sereia dos antigos adaptada à nossa natureza e clima. Vive no fundo dos rios, à sombra da floresta virgem, tem a tez morena e os cabelos pretos. Os homens encantados por ela, se não socorridos, atiram-se n'água, à sua procura e de seus prazeres, morrendo.

João Batista Barbosa descreve a lenda do Boto-Pirãya-uara (pirã-peixe; y — água; ara — senhor das águas), vulgarmente chamado de Boto.

O Boto é quase sempre um rapaz muito bonito e hábil lançador de flechas. É tão lindo e tão sedutor que se torna irresistível à "cunhantãs". Sobre as águas o seu encanto é maior, e o resultado é serem as moças levadas para o fundo das águas, onde o seu amor as chama. O final é sempre funesto.

Além da Iara e do Boto, há ainda a lenda do Saci. Câmara Cascudo dá a origem do Saci, que não é brasileira, e diz que "... em sua subida para o norte, o Saci foi assimilando os elementos que pertenciam ao Curupira, ao Caipora, confundindo-se com a Mati-Taperê... É hoje o demônio inseparável das estórias, das anedotas, dos causos, das conversas matutas, caipiras e fazendeiras, vago assombrador, inesperado, malicioso, humorista, atarantador..."²³

O Cussaruim é o "coisa ruim", o diabo, o canhoto, colocador de quebrantos.

Esses entes fantásticos têm um ambiente perfeito no poema de Bandeira. É o espaço onde floresta e água estão presentes, fisicamente, através dos "aguapês", "igapôs", "aguaçais", "japurãs" e "Purus". Juntamente com essas presenças, há um mundo

de ruídos dando vida a tudo e o Saci, a Ira, o Boto, o Cussaruim, o Canhoto renascem, com aqueles significados vistos anteriormente, em um mundo mágico de "quebrantos".

Os plurais, inclusive dos rios — "Japurás", "Purus" — as repetições de palavras, as aliteraões, o jogo de palavras, as reticências e as onomatopéias dão vigor à idéia de abundância, de vida e de movimentação. O berimbau, título do poema, sugere pelo próprio significado do instrumento musical a vibração, o prolongamento do som.

As onomatopéias e o emprego do travessão presentificam a fala do Saci, da Ira e do Boto dando concretude a esses seres fantásticos e conduzem o leitor a um mergulho no meio da mata virgem, com seus mistérios, a ouvir-lhe os sons e ruídos. Corrobora para esta sensação o ritmo do poema. É um ritmo variado e movimentado como são os sons de uma floresta. Nos versos onomatopaicos, a acentuação que vinha se processando binária e ternariamente, modifica-se para recair em quase todas as sílabas — "-Ui ui ui ui ui! uiva a ira" — enfatizando a rapidez e criando um ritmo desconcertante. Manuel Bandeira criou um mundo amazônico de "assombramentos e de espantos".

Bandeira ao construir parte de sua poesia voltada às tradições populares, através do recurso à quadra, às cantigas próprias do povo e da criança, ao recriar alguns mitos do nosso folclore, demonstrou uma faceta da sua modernidade. Modernidade esta que tem profunda relação com o passado no sentido em que faz reviver a nossa cultura popular.

A utilização das estruturas simples e a procura de temas, às vezes, corriqueiros causam estranhamento se tomarmos como referência a poesia passadista, principalmente, a preferência desta por assuntos e formas tidos como nobres. Consciente ou inconscientemente, com essa escolha, Bandeira ironizou os excessos do passadismo.

A opção pelas tradições populares como motivo para a sua poesia é, ainda, uma forma de evasão que tem como objetivo resgatar a cultura brasileira e reatualizar um determinado tempo.

Manuel Bandeira conseguiu, portanto, recompor a memória brasileira se considerarmos que um dos anseios do nosso modernismo era tentar reconstruir uma espécie de alma nacional e levar a poesia a perceber traços de nossa raça e de nossa cultura.

NOTAS

- ¹ AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. São Paulo. Ist. Progresso Ed. S.A., 1948, 76.
- ² Idem, p.79.
- ³ Idem, p.80.
- ⁴ TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Itatiaia, Belo Horizonte, 1978, 310.
- ⁵ BANDEIRA, Manuel. "Itinerário de Pasárgada", In: **Poesia completa e prosa**. Rio, Nova Aguilar, 1977, 81.
- ⁶ AMARAL, Amadeu. op. cit., 80.
- ⁷ FERNANDES, Florestan. **As trocinhas do Bom Retiro**. Separata da "Revista do Arquivo", nº CXIII. Dep. de Cultura de São Paulo, 1947, 57.
- ⁸ Idem, p.112.
- ⁹ Idem, p.119.
- ¹⁰ FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo, Ed. Anhambi S.A., 1961, 271.
- ¹¹ _____ **As trocinhas do Bom Retiro**. op. cit., 268.
- ¹² Idem, p.268.
- ¹³ TAVARES, Hênio. op.cit., 270.
- ¹⁴ FERNANDES, Florestan. **As trocinhas do Bom Retiro**. op. cit., 262.
- ¹⁵ ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 1947, 215.
- ¹⁶ Idem, p.221.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1972, 99.

¹⁸ _____ **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo, Martins Editora, 1959, vol. 2 e 3, 148, 149.

¹⁹ ALVARENGA, Oneyda. *op.cit.*, 97.

²⁰ ANDRADE, Mário de. *op.cit.*, 153.

²¹ CASCUDO, Luís da Câmara. **Mitos brasileiros**. Cadernos de Folclore, Rio, MEC-FUNARTE, 1976, vol. 6, 5.

²² *idem*, p.5.

²³ *idem*, p.15.

Este trabalho é síntese de versão apresentada no curso do Professor Dr. J.C. Garburglio, na USP, no curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1º semestre 1979.

O CAVALO MORTO

Cecília MEIRELES. In:
Retrato natural.

1 Vi a névoa da madrugada
2 deslizar seus gastos de prata,
3 mover densidade de opala
4 naquele pòrtico de sono
5 Na fronteira havia um cavalo morto.
6 Grãos de cristal rolavam pelo
7 seu flanco nítido; e algum vento
8 torcia crinas pequeno,
9 leve arabesco, triste adorno,
10 — e movia a cauda ao cavalo morto.
11 As estrelas ainda viviam
12 e ainda não eram nascidas