



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 1 | JAN-ABR 2024

ENTRE LIRA E ANTILIRA: INFÂNCIA E MEMÓRIA EM
POEMAS DE MANUEL BANDEIRA E JOÃO CABRAL DE
MELO NETO



BETWEEN LIRA AND ANTILIRA: CHILDHOOD AND
MEMORY IN POEMS BY MANUEL BANDEIRA AND JOÃO
CABRAL DE MELO NETO

Gabriela Silva DENADAI
Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo,
Brasil

Monick Pereira de Araújo dos SANTOS
Faculdade Multivix Serra, Brasil

Wilberth SALGUEIRO
Universidade Federal do Espírito Santos, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 31/10/2023 • APROVADO EM 30/04/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i1.1277>

Resumo

Esse artigo elabora uma análise comparativa entre poemas de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. A partir de pesquisas, como as de Arrigucci (1990) e Rosenbaum (2002), Costa Lima (1968) e Secchin (2014), que mapeiam o tema da infância nos dois autores, selecionamos os poemas “Epígrafe” e “Evocação do Recife”, de Bandeira, e “Infância” e “Dialeto”, de Cabral, a fim de relacionar a temática da infância a uma memória de Recife, cidade-natal dos primos. Além disso, destacamos o momento literário da época de cada poeta e de como suas obras dialogaram com o modernismo brasileiro. Suas poéticas, aparentemente tão distintas, se aproximam quando se pensa o *tópos* da infância em ambas as obras.

Abstract

This article makes a comparative analysis between poems by Manuel Bandeira and João Cabral de Melo Neto. Based on research, such as those by Arrigucci (1990) and Rosenbaum (2002), Costa Lima (1968) and Secchin (2014), which map the theme of childhood in the two authors, we selected the poems “Epígrafe” and “Evocação do Recife”, by Bandeira, and “Infância” and “Dialeto”, by Cabral, in order to relate the theme of childhood to a memory of Recife, the cousins' hometown. In addition, we highlight the literary moment of the time of each poet and how their works dialogued with Brazilian modernism. Their poetics, apparently so different, come together when one thinks about the childhood *topos* in both works.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Manuel Bandeira. João Cabral. Infância. Memória. Modernismo.

Keywords: Manuel Bandeira. João Cabral. Childhood. Memory. Modernism.

Texto integral

Introdução

Os primos, Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1886-1968) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), pertencem a um quadro de poetas que foram referência de uma fase importante para a formação da literatura brasileira: o modernismo. Já em 1919, três anos antes da Semana de Arte Moderna de 1922, Manuel Bandeira exercitava o uso do verso livre, com a publicação de seu segundo livro, *Carnaval* (1919), em que poemas de cunho parnasiano-simbolista ainda predominavam. A imersão significativa no movimento modernista só se deu através de sua quarta obra, *Libertinagem* (1930), momento em que a poesia de Bandeira assume formas menos rígidas e temas mais diversos, com destaque para o uso “responsável” do verso livre, que defendia em seu clássico *Itinerário de Pasárgada*. Para Mara Jardim, é em *Libertinagem* que “o poeta coloca, na forma da mais pura poesia, as grandes questões que preocupam a geração modernista de 1920” (Jardim, 2011, p. 40).

É preciso notar, porém, que a primazia por uma ruptura radical com o passado em busca da construção do “novo” não ecoou por toda a obra bandeiriana.

O poeta assume a estética modernista, sem, no entanto, ligar-se diretamente a nenhum programa definido, nem mesmo prender-se a compromissos, pois não cultivava nenhuma postura gratuitamente iconoclasta em relação à tradição. Como o próprio poeta diz em sua autobiografia poética, o Itinerário de Pasárgada, “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil” (Bandeira, 1984, p. 44-45). E, por isso, mesmo sendo uma figura fundamental do movimento – como confirma Sérgio Buarque de Holanda (1996, p. 142-143), com entusiasmo: “A Manuel Bandeira cabe, pois, atualmente, uma bela posição na literatura nacional: a de iniciador do movimento modernista” –, Bandeira não concordava com o título que lhe foi concedido de “São João Batista do Modernismo”, que o amigo Mário lhe atribuiu. As raízes de sua poesia se nutrem de fortes influências parnasosimbolistas e de traços do intenso e subjetivo lirismo romântico.

Vale ressaltar que o Modernismo absorve a um tempo movimentos de renovação e políticas de conservação. Tal entrecruzamento se ilustra, por exemplo, com o caso emblemático da criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): idealizado pelos modernistas, voltava-se sobretudo para a preservação de monumentos da cultura brasileira. Um outro exemplo desse paradoxo (entre renovação e conservação) se verifica na visita dos modernistas às cidades mineiras. O que, a princípio, aparentava uma oposição de ideias, na verdade, demonstra uma dialética entre a efervescência estética modernista e o contexto histórico-político evolutivo do Brasil. No entanto, aponta Silviano Santiago, a “presença da tradição [neoclássica] dentro do modernismo passaria por uma leitura dos poetas da geração de 45” (Santiago, 2002, p. 111), contemporâneos, mas distintos, de João Cabral de Melo Neto.

Tal distinção, a seu modo, também dá a ver a larga envergadura de nosso modernismo. De um lado, em Cabral não se trata da aderência de uma tradição neoclássica, pois ele entende que há um “novo papel para a tradição” (Santiago, 2002). O modo com que Cabral adota e elabora a métrica e a incorporação que faz de estruturas dos cancioneiros aparecem em sua obra como reverência e transgressão – e isto faz da obra de João Cabral um campo de ultrapassagem de paradigmas convencionais. Destacando-se de outros autores neoclássicos da geração de 45, Cabral adiciona à tradição greco-latina outras estéticas de sua época, como o cordel, e dialoga com questões sociais, buscando dar a ver uma imagem do homem nordestino. Não se trata de um anacrônico gesto de reverência e repetição, com poemas autocentrados, mas uma suplementação à tradição neoclássica.

Para Silviano Santiago (2002), a suplementação é o que se toma por tradição e expressa um “deslocamento” (similar ao que o próprio Silviano fez em seu romance *Em liberdade*, em que se faz passar por Graciliano Ramos, imitando a linguagem do escritor alagoano). O suplemento, a partir de ideias de Derrida, seria “alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo” (Santiago, 2002, p. 134). Em Cabral, a ideia de suplemento pode ser pensada, por exemplo, no uso do paralelismo, estratégia frequentemente utilizada nos cancioneiros portugueses, que adotava o “sintagma não progressivo”, com eco na poesia, na dança e na canção espanholas, como percebe Luiz Costa Lima:

com o fito de melhor alcançar a expressão de um sentimento represado, ou melhor, a intenção musical evidente em algumas modalidades destas composições (as bailias, as pastorelas), em Cabral a técnica do ‘sintagma não progressivo’ tem função radicalmente oposta (Lima, 1968, p. 349).

João Cabral reitera um mecanismo da tradição galega, mas modifica seu uso: a “reiteração em Cabral virá eliminar qualquer ilusionismo ‘artístico’, qualquer sugestão encantatória, qualquer resíduo melódico” (Lima, 1968, p. 350). Em várias entrevistas, Cabral reafirma o que faz em vários poemas. Um exemplo, embora isolado, pode sugerir como o poeta recifense lança mão de tal técnica:

que o fogo não é capaz
 como ela é, nas siguiriyas,
 de arrancar-se de si mesmo
 numa primeira faísca,
 nessa que, quando ela quer,
 vem e acende-a fibra a fibra,
 que somente ela é capaz
 de acender-se estando fria,
 de incendiar-se com nada,
 de incendiar-se sozinha.
 (Melo Neto, 2020, p. 223).

Aqui, em “Estudos para uma bailadora andaluza”, a repetição dos verbos “acender” e “incendiar” (com o reforço de “capaz” e “fibra”) insinua o movimento do fogo e da dança, dando ao poema ritmo musical, mas não harmonioso. É uma espécie de metapoesia que, em vez de se ensimesmar, se desdobra, sai do poema para a vida. Em outra época, já no livro de estréia de Manuel Bandeira, vislumbra-se uma forma de suplementação que ocorre através do diálogo entre a introdução do verso livre e a conservação intimista crepuscular: “o esforço de romper com a dicção entre parnasiana e simbolista de *Cinza das Horas* foi plenamente logrado enquanto fez de Bandeira um dos melhores poetas do verso livre em português” (Bosi, 1985, p. 409). Simultaneamente à ruptura na forma poética, Bandeira revela as origens psicológicas da sua arte, elaborando um conceito entre o sentimento melancólico e o ritmo livre:

E embalde a Lua, ardente e terna,
 Verte na solidão sombria
 A sua imensa, a sua eterna
 Melancolia...
 (Bandeira, 2013, p. 78).

O poema citado, “O inútil luar”, e outros presentes em *Cinza das horas* (1917), estabelecem uma estreita relação com a temática da melancolia. De acordo com Arrigucci Jr. (1990, p. 15), o poeta tem por objeto “uma poesia ‘de circunstâncias e desabafos’”, entrelaçando lírica e experiência. Mesmo em obras posteriores, como em *Libertinagem*, onde Bandeira adota uma postura de “*não-me-importismo* irônico” (Bosi, 1985, p. 410), impulsionado pelo radicalismo

modernista, a melancolia perpassa sua poesia através de traços biográficos, como observa-se nos versos de “Pneumotórax”:

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.
(Bandeira, 2013 p. 35).

Segundo Arrigucci Jr. (1990), Bandeira adota uma *simplicidade natural*, combinando-a com uma estética inovadora e moderna. Para o poeta, o conceito de “alumbramento”, a “revelação simbólica da poesia”, pode emergir do “mais humilde cotidiano, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema” (Arrigucci Jr., 1990, p. 15). A expressão “forma simples e natural”, enfatizada por Arrigucci Jr. (1990, p. 15), também pode denotar o “culto à comunicação literária” (Bosi, 1985, p. 409), evidenciando estéticas do pré-modernismo, com o intuito de romper com a dicção neo-parnasiana. Nas palavras de João Cabral de Melo Neto, trata-se de uma escrita de poemas para serem lidos em voz alta.

Portanto, percebe-se que Bandeira e Cabral foram poetas afetados pelo discurso modernista de ruptura com as tradições e estilemas românticos e parnasianos (que, por sua vez, vêm de mais longe ainda, numa incessante espiral), mas lidaram com tais tradições e contradições de maneira madura, dialética, não intempestiva. Diante disso, nos deparamos com dois tipos de escrita poética em contextos literários diferentes, porém convergentes no tratamento da temática da infância e na representação da cidade de Recife.

Para entender como articularam o passado no presente, se mostra bem produtiva a leitura de poemas que tratam da infância, a saber, “Epígrafe” e “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira; e “Infância” e “Dialeto”, de João Cabral.

A infância como lugar de regressão e digressão

O tema da infância, presente desde os primeiros livros, é de suma importância para uma compreensão mais ampla da obra de ambos os poetas recifenses, a despeito das distintas perspectivas que imprimem.

Em “Epígrafe”, poema de abertura de sua obra de estreia, *Cinza das horas* (1917), Manuel Bandeira já dita o sentido que a rememoração do período de sua meninice toma: em geral, trata-se do resgate da infância passada de um sujeito lírico em processo de amadurecimento, o qual vivencia, ao mesmo tempo, um contato muito próximo com a morte. O *topos* da morte, na produção lírica bandeiriana, aparece, com frequência, entrelaçado com o da infância, sendo esses dois temas imperativos na obra do poeta.

O mundo infantil equivale ao “espaço da saúde, da ingenuidade, da espontaneidade, da simplicidade e, sobretudo, da plenitude” (Rosenbaum, 2002, p. 42) para Manuel Bandeira, espaço que se perde com o seu amadurecimento e, conseqüentemente, com a descoberta da tuberculose – doença que o acompanhará por toda a vida, como uma sentença de morte que nunca chega a se concretizar de fato. No poema citado, Bandeira registra a perda desse lugar de saúde e plenitude que sua infância resguarda:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó —
Ah, que dor!
Magoado e só,
— Só! — meu coração ardeu.

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

— Esta pouca cinza fria...
(Bandeira, 1978, p. 03)

Bandeira vivenciou o período de transição entre a tradição parnasiana e modernista. Em seus três primeiros livros, a rebeldia modernista, o verso livre e a liberdade poética ainda aparecem como um experimento, que se encontra dissolvido em meio à rigidez formal parnasiana, que pode ser percebida no uso da metrificacão em redondilha maior e nos versos rimados. Como afirma Mara Ferreira Jardim (2011, p. 39), "Em 1924, as últimas composições inseridas em *O ritmo dissoluto* já procuram 'dissolver' essas formas e sensações, buscando a liberdade de um ritmo novo". Essa liberdade total só apareceria, posteriormente, em *Libertinagem* (1930), com a fixação de um novo código, que se diferencia dos códigos simbolistas e parnasianos: a tradição popular ganha destaque aos olhos dos escritores modernistas, há uma revisão crítica da história e da tradição cultural do país e a fala coloquial do povo torna-se parte integrante do fazer literário, como ocorre na obra *Poesia Pau-brasil* (1925), de Oswald de Andrade e na emblemática rapsódia *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

Em Manuel Bandeira, a representação estética da infância está intrinsecamente relacionada a um lirismo convencional, em que o eu-poético parece extraído sem muitas mediações do eu-biográfico. Entretanto, nessa forma poética, destaca-se uma "atitude intimista dos crepusculares" (Bosi, 1985, p. 410), especialmente, marcas surrealistas que também deixaram sua influência nas primeiras obras cabralinas; e um fazer lírico "auto-irônico" e "distante das tentações pseudo-ideológicas" (Bosi, 1985, p. 410).

Em João Cabral, a infância é mais um dos modos com os quais o poeta confronta toda e qualquer forma de lirismo romântico. Nos poemas em análise, Bandeira traz à tona flashes do passado imbuídos de uma "fusão de confiança e

sábio jogo técnico" (Bosi, 1985, p. 409) que resvala na melancolia. Cabral, da mesma forma, rememora episódios da vida entre peões e trabalhadores, mas utilizando suas cartas antissubjetivas. Ambos se veem envolvidos na bruma da reminiscência, mas em Bandeira a lembrança é vivida "profundamente", e em Cabral é vivida brechtianamente.

Em "Infância", poema publicado em *Pedra do sono* (1941), livro de estreia do poeta, as figuras de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes já se fazem notar (Lima, 1968), seja pela "discursividade" dos versos e pela presença de palavras como "anjo" e "memória" (Drummond), seja pela escolha de imagens surpreendentes e de sintagmas inusuais (Murilo).

Em seu primeiro livro, Cabral é o poeta observador: aquele que vê, para depois tornar-se aquele que dá a ver - expressão utilizada a partir da obra *Museu de tudo* (1974). O que se observa em "Infância" são as instabilidades da memória, a contradição de "perguntas que não se respondem" e a cidade por imagens:

Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.
(Melo Neto, 2020, p. 38)

Na primeira estrofe, ressaltam-se dois mistérios: "o lado ímpar da memória" e "perguntas que não se respondem". O lado ímpar seria o *gauche* à maneira de Drummond? Por que não se respondem algumas perguntas: por omissão, por interesse ou por esquecimento mesmo?

Na segunda estrofe, a provocação maior está na elaboração de uma pergunta que, hermética, "não se responde". Parece, contudo, que a estrofe-pergunta responde à pergunta indireta da estrofe inicial. Os signos de transporte, sobretudo aéreos, não deixam dúvidas da ambiência urbana da lembrança.

Por fim, há um tom irônico e melancólico no recordar os "intermináveis carrosséis", como um divertimento repetitivo e tedioso, o que possivelmente contribui para os "indiferentes" dez anos do poeta. Em vez de lembranças agradáveis (bucólicas, felizes), a memória desencava "mais uma vez" o marasmo.

Em "Infância", o eu-poético apresenta mais função de "espectador do mundo onírico do que como ator em sua dinâmica" (Secchin, 2014, p. 21), diferentemente da relação auto-observação irônica da voz poética, como ocorre em "Epígrafe", de Bandeira. Ainda comparando os primeiros versos de Cabral e Bandeira, mesmo em períodos literários distintos, é perceptível a influência dos traços do Surrealismo. Bandeira teve um convívio íntimo com o melhor da literatura internacional, traduzindo obras de diversas línguas.

Num equilíbrio entre um lirismo mais comunicativo e correlações mais evidentes com a vida do poeta, a infância e a melancolia são retratadas por meio de um universo de imagens sombrias e fluidas, destacando o papel do inconsciente e das emoções. Essa abordagem poética de Bandeira teve influência de "um irracionalismo difuso na sua geração" (Bosi, 1985, p. 409).

Todavia, essa presença de um "eu que recorda a infância" nas obras de estreia revela não só o elemento de subjetividade explícita tradicionalmente atribuída ao gênero poético, mas a força mesma que os poetas veem no gesto de rememorar, de refazer em versos, cada qual a seu modo, o vivido.

Bandeira se expressa com mais intensidade e sentimentalismo, enquanto Cabral constitui um sujeito poético afetado pela ambição de uma "poesia crítica", em que os aspectos biográficos ficam menos evidentes. Bandeira fala de si, construindo sua alegoria poética através das lentes biográficas, enquanto Cabral fala de coisas, escondendo sua imagem na penumbra dessas coisas. Em Bandeira, os cortes na terceira e quinta estrofe de "Epígrafe", e em Cabral os aspectos urbanos de "Infância" são estilemas modernistas. Bandeira relembra positivamente momentos de sua infância em detrimento do mal-estar que o amadurecimento lhe trouxe; Cabral enfatiza o desconforto do questionamento sem resposta, o "lado ímpar da memória", a indiferença, a paisagem, o tédio.

O poema inaugural de Bandeira carrega fortemente o signo da melancolia causada, principalmente, em razão de perdas fundamentais da infância e juventude. *Cinza das horas* (1917), seu primeiro livro publicado, é uma seleção de poemas que se ligam pela tonalidade do sentimento, já que, na época, o poeta era acometido pela tuberculose e, na intenção de receber melhores tratamentos, exilara-se na Suíça. Por isso, o tom que sua produção poética seguia, até então, era definido pela dor da solidão, da desilusão de um mundo que lhe havia sido prometido e, repentinamente, esvaziado e, também, pela sua condição de doente desenganado. Em uma carta a Mário de Andrade, Bandeira declara que seus primeiros poemas eram "muito mansamente e muito dolorosamente tísicos" (Moraes, 2001, p. 97).

O tom melancólico adotado anuncia-se desde o título do poema "Epígrafe", que possui dois significados aparentes: pode indicar tanto a abertura de um livro ou poema, quanto – em sentido mais largo – a inscrição feita nas lápides das sepulturas. A ambiguidade, muito bem explorada pelo poeta, acompanha, da mesma maneira, a ambiguidade de sua vida, que é marcada pela interrupção abrupta de sua própria história, a partir da descoberta da doença que tomava conta de seus pulmões – e deixa somente "esta pouca cinza fria". Vendo-se obrigado a abandonar seu país em busca de tratamento e seu sonho de se tornar arquiteto, Bandeira enxerga na arte e na poesia a potência transformadora em sua vida. É na experimentação com os versos, no registro de suas memórias fragmentárias, na dedicação em desentranhar a beleza do mais simples e banal cotidiano que os versos melancólicos dão espaço para versos mais irônicos e carregados de humor. Bandeira extrai de "sua mais íntima experiência, configurando, através da dicção humilde que lhe é característica, apoiada no lastro cotidiano de sua própria infância, uma atitude fundamental diante da morte" (Arrigucci Jr., 1990, p. 225).

Seguindo essa noção de ambiguidade, pode-se dizer que a obra poética bandeiriana tem início, justamente, no momento em que sua vida, ainda curta, quebra-se com a manifestação de uma doença que atua como uma sentença de morte para o poeta. Nesse sentido, “a poesia que antes era feita por divertimento ou brincadeira, diante do ócio obrigatório, do sentimento de vazio e tédio, começa a ser feita por necessidade, por fatalidade, em resposta à circunstância terrível” (Arrigucci Jr., 1990, p. 132). Como esse “mau destino” não se concretiza, de fato, sua existência, antes esvaziada pela doença fatal, é preenchida pelo fazer poético, “capaz de transformar a sensação de perda numa forma de resgate de tudo” (Arrigucci Jr., 1990, p. 133). A morte, por assim dizer, perde o elemento de grandeza imponente em sua vida, torna-se um elemento cotidiano. Consequentemente, a naturalidade com a morte se reflete em sua poesia por meio das mediações da composição literária.

Desde a estreia com *Pedra do Sono* (1941), João Cabral traz à lume a pregnância em seus poemas de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Stéphane Mallarmé. Todavia, aos poucos, os versos cabralinos vão como que “apagando” as marcas de tais forças, ganhando voz e forma singulares (que, decerto, incorporaram antropofagicamente as demais vozes). O surrealismo muriliano, por exemplo, dá lugar a uma poesia com firme pé no chão histórico (Lima, 1968). A dureza do verso cerebral de Mallarmé se transmuta num modo peculiar de entender a dureza do sertão, da seca, do agreste, e Cabral adota mesmo, a seu modo, a própria literatura de cordel (Secchin, 2014).

De maneira diversa de Manuel Bandeira, em que o biográfico se entrelaça abertamente à expressão lírica (com as evidentes transformações e mediações que todo percurso entre vida e linguagem impõe) e transforma a subjetividade em elemento coletivo e multifacetado, João Cabral elaborou uma “poesia crítica”, em que, programaticamente, foi “diluindo” e disfarçando a subjetividade por meio de engenhos lúdicos, priorizando o objeto, a forma, o poema como artefato (considerando que todo sujeito de algum modo inscreve no objeto suas idiossincrasias e ideologemas). Como dirá Luiz Costa Lima, o cerne dos poemas cabralinos “são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais, que as esperas, as esperanças, seus desenlaces. O mundo não é minha dor, ela apenas nele cabe” (Lima, 1968, p. 10). Isso não exclui a existência de uma “dor” do autor. É Costa Lima ainda quem, reforçando a ruptura (chegando a repúdio) de Cabral com o lirismo romântico, afirma:

A poesia [cabralina] não é o disfarçado canto do foro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor. Na verdade, se ela tem alguma função é a de ser resposta em linguagem, resposta constituída em estrutura própria, resposta-constituente e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete (Lima, 1968, p. 10).

Diante de tais evidências, entende-se como a abordagem do tema da infância, na poesia bandeiriana e cabralina, tomam aproximações e distanciamentos. Vale destacar suas obras de estreia, pois já manifestam traços que, mais à frente, vão se desenhar com nitidez na obra madura de ambos.

A cidade de Recife enquanto espaço da memória da infância

Um poema de Bandeira que ilustra bem a retomada da memória da infância na cidade de Recife é “Evocação do Recife”, publicado em *Libertinagem* (1930). O poema é composto por versos livres, com metro e estrofes irregulares, que recriam cenas, personagens e lugares que fizeram parte do convívio do poeta em sua meninice na cidade pernambucana. Conforme observaram Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza na introdução de *Estrela da vida inteira* (1986, p. IX), Bandeira fornece um amplo acervo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos. Já nos primeiros versos o poeta demarca a oposição entre uma memória histórica da cidade de Recife, conforme consta nos livros e jornais, e uma memória que, ao passo em que demonstra ser de cunho extremamente pessoal e íntimo, também é coletiva. O sujeito poético escolhe falar sobre o “Recife da minha infância” em detrimento de outras cidades da infância do poeta.

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância
(Bandeira, 2013, p. 55).

Os “fatos poeticamente expressivos”, que Bandeira dispõe na superfície do poema, nada mais são do que um depoimento acerca do lugar em que seu corpo minúsculo de criança vivenciou suas primeiras experiências, sensações, paixões e alumbramentos, onde o poeta teve a possibilidade de catalogar as criaturas e lugares marcantes que permeiam toda sua obra poética. Por isso, o Recife que Manuel Bandeira decide eternizar em sua obra lírica é, justamente, a cidade que habita sua memória, que está presa no ato da rememoração e que possui influência direta em seu presente. De certa forma, além de um relato pessoal sobre a sua cidade natal, sua evocação fala, de modo análogo, de um cotidiano e de uma experiência compartilhada, ao adicionar em suas memórias elementos que fazem parte da memória coletiva, sendo eles, principalmente, as brincadeiras de chicote-queimado, a experiência das ruas, as trovas infantis e os pregões dos vendedores de rua.

Nesse contexto histórico, é relevante observar que Bandeira se encontra distanciado da dicção parnasiana e simbolista, o que resultou numa forma poética menos aderente a métricas rígidas, privilegiando o uso do verso livre. Isso possibilita uma interpretação dialética que aborda dois pontos aparentemente antagônicos: a intensificação do tema melancólico e a consolidação do verso livre. Enquanto este último reflete a influência do movimento modernista, o primeiro não apenas mantém certas temáticas presentes em épocas literárias anteriores, mas também, devido à familiaridade do poeta com a iminência constante da morte,

sua poesia ressignifica a melancolia manifestada em seus primeiros trabalhos. Em outras palavras, a transgressão poética de Bandeira se manifesta tanto na adoção do verso livre quanto na exploração mais profunda de sua biografia, influenciando a composição temática centrada na morte.

Em “Dialeto”, poema publicado postumamente na edição comemorativa do centenário de João Cabral (2020), o retorno ao tempo da infância se dá pelo viés da metalinguagem, que vai percorrer toda a obra cabralina, transformando-se (em direção, sobretudo, política). Há no poema referências autobiográficas diretas, reais. Tais referências se espalham por seus livros, contrariando a versão imediatista da conhecida abolição da subjetividade em sua obra. O livro *A escola das facas* (1980), por exemplo, contempla uma memória da infância estreitamente vinculada à infância do poeta, como se comprova em “Descoberta da literatura”, “Tio e Sobrinho”, “Autobiografia em um só dia”, entre outros, em que a cidade natal e a memória da infância se entrecruzam. A cidade de Recife é vivida e pensada poeticamente como um “dialeto-família” que cicatrizou em sua memória de tal forma que bastariam oito dias na cidade para esse “dialeto” voltar na fala do poeta:

No Recife havia um dialeto-
-família, o Gonsalves de Melo.
Nele falava minha mãe
e escrevia seu primo Gilberto.

Ele me aflora quando falo
distradamente ou sem ecos.
Nele nunca soube escrever:
deve escrever-me um superego.

*

Depois de anos-luz de outras falas,
de viver de línguas alheias,
por exemplo, o esperanto carioca,
que menos que fala, canteia,

caio de volta no dialeto
com oito dias no Recife:
volta na fala, que na escrita
o superego não desiste
(Melo Neto, 2020, p. 830).

Assim como Bandeira versifica uma Recife de sua infância, em “Dialeto” João Cabral destaca uma linguagem adquirida – pela força e pressão da família – em tempos de sua meninice, já que deixou de morar em Recife muito jovem. Bandeira publica sua obra *Libertinagem* em 1930, buscando avançar e de certo modo radicalizar nas inovações modernistas. João Cabral, desde o início, escolhe a quadra e o octossílabo como balizas para o ofício. O poeta fala de alguns familiares, de parentes, da mãe e acentua certo modo de expressão oral que, contudo, não contamina a expressão escrita. O poeta apresenta

uma marca linguística exclusiva de uma família tradicional de Pernambuco, sugerindo, assim, o privilégio de um grupo que, falando ou escrevendo, continua proferindo o discurso dominante. É curioso que João Cabral se apressa em esclarecer que a sua escrita não recorre à variante do primo Gilberto e demais membros da família Gonsalves de Melo (Ribeiro, 2021, p. 98).

Pertencendo a uma linhagem de donos de engenho, o “dialeto-família” simboliza a oralidade de uma elite pernambucana. Com reiteradas e incisivas negativas do tal dialeto – “Nele nunca soube escrever: / deve escrever-me um superego” e “volta na fala, que na escrita / o superego não desiste”, percebe-se a contrariedade do poeta em relação à herança familiar. De modo semelhante, Cabral (rememorando o pequeno João) também se posiciona em outros poemas, como nos últimos versos de “Descoberta da literatura”, publicado em *A escola das facas* (1980), em que o menino “filho-engenho” lê romances de barbante para os trabalhadores do engenho às escondidas da casa-grande: “na moita morta do engenho, / um filho-engenho, perante / cassacos do eito e de tudo, / se estava dando ao desplante / de ler letra analfabeta / de curumba, no caçanje / próprio dos cegos de feira, / muitas vezes meliantes)” (Melo Neto, 2020, p. 529).

Em “Dialeto”, a memória não é esfumada como em “Infância”. Pelo contrário, as experiências com a fala da família estão tão vivas na memória, que o poeta cai “de volta no dialeto / com oito dias no Recife”. Ocorre um processo dialético de apagamento e de ressurgimento das marcas orais, ou seja, da herança familiar, como se o recalçado retornasse a todo movimento de contato.

Na contramão do que se consolidou na fortuna crítica de Cabral, em “Dialeto” há um relaxamento do programático caráter antissubjetivo de sua poesia. Aqui, o eu poético deixa margens para uma relação direta com o autor. A menção de parentes, da mãe e do primo Gilberto dá concretude biográfica ao poema. Se Bandeira prioriza um Recife da cultura popular, Cabral lança mão da metalinguagem para falar da infância de sua cidade-natal: Recife.

Bandeira, no conhecido “Evocação do Recife”, elabora uma aproximação da poesia, da realidade brasileira e da fala coloquial do povo. Como conta Davi Arrigucci Jr. (1990, p. 99),

[...] no *Itinerário*, Bandeira afirma que o gosto pelo “humilde cotidiano” lhe teria vindo dos tempos de sua moradia no Morro do Curvelo, do convívio com a gente pobre que ali vivia, de uma experiência da rua, de uma poesia dispersa no mundo ao rés do chão, em anos decisivos para a formação de sua obra madura.

É ali, no Morro do Curvelo, que Bandeira escreve os poemas que viriam a compor *Libertinagem* (1930) e, também ali, que ele aprende a estar sempre atento a essa “poesia disfarçada e errante” que se esconde no cotidiano. As marcas de uma linguagem popular são reportadas em “Evocação do Recife” nos versos de correção do nome do rio: “Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora... / ...onde se ia pescar escondido / Capiberibe / – Capibaribe” e, além disso, é possível acompanhar como a experiência da escuta em seus anos formativos atravessa diversos momentos do poema. Um exemplo disso são os versos em que as cantigas de roda que “os

meninos gritavam” e “as meninas politonavam” são apresentadas, bem como os pregões dos vendedores de banana, roletes de cana, amendoim e ovos, que o poeta eterniza em seus versos.

O que Bandeira faz é, de certo modo, registrar as práticas de oralidade da cidade da sua infância e daqueles que faziam parte de seu convívio e habitavam a sua própria “mitologia”, como o próprio nomeava, e, dessa forma, a subjetividade converte-se em um elemento popular e plural – a infância, aqui, remete a uma coletividade e o eu-lírico se camufla no imaginário local em um processo de reelaboração. A vida, portanto, não chegava aos seus ouvidos pelas vias de renome, mas pela boca do povo, “porque é ele que fala gostoso o português do Brasil”.

Algumas considerações

Nos dois poemas de Manuel Bandeira, algumas semelhanças e diferenças tornam-se notáveis, tanto pela forma de tratamento adotada ao trabalhar suas memórias fragmentárias da infância, quanto pela distância temporal entre a data de publicação dos dois textos – fato que permite verificar o amadurecimento poético e pessoal do poeta, bem como reconhecer como essas memórias, íntimas e altamente subjetivas, são ressignificadas no curso da vida do poeta e atuam de diferentes maneiras no presente momento da escrita. Dito isso, é perceptível, em “Epígrafe”, que Bandeira explora amplamente suas referências simbolistas para a construção desse poema, cujo foco recai numa abordagem pessimista e individualista de seu próprio destino, características importantes da estética adotada nesse período. Para o poeta, a fase lúdica e feliz de sua infância é interrompida pelo “mau gênio da vida”, que “Rugiu como um furacão, // Turbou, partiu, abateu / Queimou sem razão nem dó”, deixando só os restos de si mesmo: tísico, desenganado ainda jovem, com sonhos e futuros que permanecem, diferentemente de seu corpo de adulto, presos no passado.

Enquanto isso, em seu poema de 1930, “Evocação do Recife”, Bandeira parece evocar um amplo acervo de personagens, ruas, costumes e cantigas que fizeram parte do seu convívio na cidade de Recife – cidade em que nasceu e morou uma parte de sua vida, o suficiente para deixar marcas permanentes em sua memória. Nesse poema, o tom melancólico, antes adotado em seus primeiros livros, dá lugar a uma narração de fatos lúdicos e um amplo acervo histórico do “Recife sem mais nada”, que habita a memória do sujeito lírico, onde transcorreram suas primeiras experiências e sensações. Além da mudança de tratamento do tema, que se torna mais leve e acompanha um registro da memória coletiva do que foi a cidade pernambucana de sua época, há uma quebra na forma rígida de seu primeiro livro – antes, em “Epígrafe”, o poeta mantinha a estrutura de versos rimados e em redondilha maior, enquanto na “Evocação” Bandeira utiliza-se de versos livres, com estrofes de tamanhos irregulares e sem rimas.

Também os dois poemas de João Cabral se aproximam quanto à abordagem da infância, mas se distinguem quanto ao modo de expressão. Em “Infância”, publicado em sua obra de estreia, há versos livres, estrofes relativamente autônomas e imagens abstratas. Tais aspectos de *Pedra do Sono* (1941) nas obras posteriores foram se diluindo, dando lugar ao “estilo Cabral” de escrever: metrificado, calculado, concreto. No poema “Dialeto”, como em outros poemas de

alto teor autobiográfico, prevalece o tom pessoal e mesmo confessional do adulto que rememora a infância. Assim, a memória, que no poema “Infância” estava abafada pelo esquecimento, em “Dialeto” é o gatilho para a volta de algo que parece nunca ter ido.

Os poemas de Cabral parecem encenar uma relação semelhante com a que mantém com a chamada Geração de 45: um apagamento que, no entanto, não desaparece de todo. Para seus companheiros de geração, a tradição clássica era algo que deviam, com retoques, ressuscitar; para Cabral, o corte sempre foi bem mais fundo: se não negou a tradição, foi buscar nos modernistas (Drummond, Murilo) e vanguardistas (Corbusier, Miró) o paradigma com que, criticamente, dialogar.

Bandeira traz à tona memórias dos tempos de sua meninice, imerso na subjetividade de suas lembranças. Cabral traz a contradição entre memória e esquecimento, passado que retorna e faz pensar. Nos versos de Bandeira, o cotidiano popular ganha vulto, nos versos de Cabral a herança familiar ressurgiu, fantasmática. Em ambos, Recife é protagonista, com muita história e muita literatura. Paisagens, dialetos, pregões, cantigas, família, calçadas, rios: seja na lira de Bandeira, seja na antilira de Cabral, testemunhamos modos pelos quais a memória ganha forma.

Referências

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

ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

BANDEIRA, Manuel. *Cinzas das horas*. Coord. Editorial André Seffrin. 3ª ed. São Paulo: Global. 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Apr. Braulio Tavares. 2ª ed. São Paulo: Global. 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Pensamento, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*: 1, 1920-1947. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1. p. 142-143.

JARDIM, Mara Ferreira. *Manuel Bandeira e a poesia modernista*. Letras de Hoje, v. 46, n. 2, p. 37-42, 22 ago. 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin e Edineia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB, 2001.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. “O dialeto” de João Cabral de Melo Neto. *Alea*. v. 23, n. 2, p. 92-109, ago. 2021. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/47440>. Acesso em: 20 mar. 2022.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 2002.

SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002. p. 108-145.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Para citar este artigo

DENADAI, Gabriela Silva; SANTOS, Monick Pereira de Araújo dos; SALGUEIRO, Wilberth. Entre a Lira e a Antilira: infância e memória em poemas de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 1, p. 378-392, jan.-abr. 2024.

Autoria

Gabriela Silva Denadai é licenciada em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora efetiva de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo. E-mail para contato: gsdenadai@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1886-1371>.

Monick Pereira de Araújo dos Santos é mestra em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (2023). Licenciada em Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santos (2021). Professora do Ensino Superior da MULTIVIX Serra. E-mail para contato: monick.dms@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3267-4539>.

Wilberth Salgueiro é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996). Professor titular na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail para contato: wilberthcfs@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3817-4738>.