

Análise do discurso literário:

as crônicas de Manuel Bandeira



JAURANICE RODRIGUES CAVALCANTI

 Pedro & João
editores

**Análise do discurso literário:
as crônicas de Manuel Bandeira**

Jauranice Rodrigues Cavalcanti

**Análise do discurso literário:
as crônicas de Manuel Bandeira**

Copyright © Jauranice Rodrigues Cavalcanti

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Jauranice Rodrigues Cavalcanti

Análise do discurso literário: as crônicas de Manuel Bandeira. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 187p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0879-4 [Digital]

1. Análise do Discurso literário. 2. Análise literária. 3. Crônicas de Manuel Bandeira. 4. Linguística. I. Título.

CDD – 410

Capa: Ricardo Cassaro

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

A meu neto

Sumário

	Apresentação	9
	Capítulo 1	13
O gênero discursivo <i>crônica</i> e sua cena de enunciação		
	Capítulo 2	33
Os processos de subjetivação nas crônicas		
	Capítulo 3	45
O posicionamento modernista		
	Capítulo 4	91
Os discursos constituintes e a paratopia		
	Capítulo 5	125
O estilo <i>bandeiriano</i>		
	Capítulo 6	163
O <i>ethos</i> discursivo		
	Referências	183
	Sobre a autora	187

Apresentação

Ganhei meu primeiro livro de poemas de Bandeira quando estava na adolescência. Logo me tornei fã do poeta, cheguei a decorar muitos de seus versos, que acabei esquecendo com o tempo... Depois veio a obra completa, em papel bíblia, eu sempre dizia que era um bem precioso, a herança que deixaria para meus filhos e netos. Mas não ia além da leitura dos poemas, a parte da prosa ficava intocada, não dava nenhuma chance a ela.

Fiz Letras por conta de minha paixão por poetas e poesia. Minha paixão por Bandeira. Escolhi seguir no campo da Linguística, da Análise do Discurso francesa (AD) especificamente, área que há pouco tempo volta sua atenção para o discurso literário, para diferentes aspectos desse discurso: seu caráter constituinte, a paratopia, a complexidade enunciativa, a cenografia etc., conceitos e categorias que permitem ler e a observar melhor os textos.

Nesse meio tempo decidi dar uma chance à prosa de Bandeira. Além das crônicas reunidas em sua obra completa, li todas as publicadas em livro: *Crônicas da província do Brasil*, *Flauta de papel*, *Andorinha*, *andorinha*, *Crônicas inéditas I* e *Crônicas inéditas 2*.

Este livro é uma leitura das crônicas do escritor, uma leitura guiada pela AD, pelo que esse campo já produziu em termos de categorias de análise do discurso literário. Procuo empregar uma linguagem menos técnica, que não assuste e rejeite o leitor não especialista. Espero atingir esse propósito.

O livro está dividido em seis capítulos, cada um deles explora diferentes aspectos das crônicas. Podem ser lidos na sequência ou em separado, sem que haja problemas de compreensão. O primeiro capítulo apresenta reflexões sobre o gênero discursivo crônica, discutindo aspectos desse gênero, as transformações pelas quais passa no período de produção das crônicas de Bandeira. Defendemos a ideia de que a produção do

cronista exemplifica a estabilização de um traço da crônica, aquele de recorrer a cenas de fala características de outros gêneros, tais como a ladainha, o relato autobiográfico, a carta, o manifesto etc.

O segundo capítulo discorre sobre os processos de subjetivação, a complexidade enunciativa, sobre quem fala nas crônicas. É o cronista? A pessoa Bandeira? O escritor modernista? Por meio da análise das crônicas mostramos o entrelaçamento das múltiplas instâncias do *eu* que enuncia. No terceiro, analisamos o que as crônicas revelam sobre a inscrição de Manuel Bandeira no posicionamento modernista, discutindo aspectos desse posicionamento, o que seria necessário para enunciar a partir dele.

O quarto capítulo aborda os discursos constituintes e a paratopia, conceito bastante interessante para observar o que as crônicas revelam sobre a identidade criadora do escritor, uma identidade que pertence e não pertence à sociedade, que se identifica com os marginais e excluídos. O quinto analisa o estilo *bandeiriano*, como se manifesta nas crônicas, os recursos expressivos mobilizados que constroem um estilo *bandeira* de enunciar. Procuramos sempre observar as marcas de estilo levando em conta a obra do escritor, entrelaçando sua produção em prosa e em poesia.

O sexto capítulo trata do *ethos* discursivo, do tom que emerge de crônicas por nós selecionadas. Levando em conta que esse tom remete à figura do enunciador, à imagem que o intérprete constrói dessa voz, elencamos uma série de termos e expressões que funcionam como índices para tal construção. Como pudemos verificar, trata-se de um *ethos* franco, digno, um *ethos* de homem de bem.

Os aspectos explorados nos capítulos são ilustrados sempre com trechos das crônicas. Tomamos o cuidado no sentido de evitar repetições a fim de que o leitor possa conhecer muitas crônicas, mesmo que trechos delas, e – esperamos – seja levado a ler outras e mais outras, seja levado a descobrir o cronista maravilhoso que é nosso poeta.

Para realizar esse estudo, contei com o apoio da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), que me concedeu licença das aulas e das tarefas diárias. Agradeço a Sírío Possenti por ser meu supervisor, por sua leitura atenta e sempre generosa. Agradeço também minha família, meus amigos, colegas e alunos.

Capítulo 1

O gênero discursivo *crônica*

Aquele que se interessa pela produção em prosa de Manuel Bandeira (MB) encontra dados importantes no trabalho de Júlio Castañon Guimarães, responsável por organizar as crônicas publicadas pelo poeta na imprensa durante as décadas de 1920 a janeiro de 1944 e nunca publicadas em livro (*Crônicas Inéditas 1* e *Crônicas Inéditas 2*). Guimarães também organiza a última edição das *Crônicas da Província do Brasil*, publicada pela editora Cosacnaify em 2006. Antes disso, já havia organizado a *Seleção de Prosa* do autor, pela Nova Fronteira em 1997.

Nos posfácios das obras organizadas, Guimarães oferece ao leitor informações extremamente relevantes, como datas e periódicos nos quais os textos foram veiculados, dados que não aparecem em outras obras que reúnem a prosa de MB, inclusive na obra completa do escritor publicada pela editora Nova Aguilar (primeira edição de 1958) na qual figuram crônicas de alguns de seus livros. No entanto, os dados oferecidos por Guimarães não se restringem a essas informações, uma vez que o organizador, como ele próprio afirma, devido à falta de documentos que permitissem situar melhor as crônicas, recorreu à correspondência de MB com diferentes escritores e dela apreendeu fragmentos que não apenas esclarecem a procedência das crônicas mas também enriquecem sua leitura.

Como exemplo, o seguinte trecho da correspondência entre MB e Mário de Andrade (carta datada de 21 de julho de 1933) revela as condições em que os escritores publicavam, o volume de trabalho assumido por MB:

Dê-me notícias de sua saúde e de seus trabalhos. Os meus são os que já lhe mandei contar: crônica semanal para *O Estado de Minas*, idem para o suplemento de domingo de *O Diário de*

Notícias daqui e duas crônicas por mês para a *Revista Souza Cruz*. O Octalles¹ me encomendou dois artigos por mês a 100 cada. Aceitei mas fiz corpo mole: não só por não achar tempo mas também por me lembrar da sacanagem que me fez com as Poesias e compreender que é agradinho para que eu me ocupe preferencialmente dos livros dele. Imagine que além desse convite, queria retribuir-me com 200\$ mensais! Ficou admirado de eu e de José Geraldo Vieira não aceitarmos o “auxílio”. (Bandeira, M., 2008, p.442)

Guimarães lembra que no *Itinerário de Pasárgada* também aparecem trechos que dão informações acerca da produção em prosa de MB, como o seguinte: “O *Correio de Minas* foi o primeiro jornal em que colaborei seguidamente. Antes disso, só publicara uma crônica no *Rio-Jornal* e um artigo intitulado ‘Uma questão de métrica’ no *Imparcial* de 25 de dezembro de 1912” (1985, p.44).

Além de informações sobre periódicos e datas de publicação, como destacamos em trabalho anterior (2018)², o *Itinerário* contém passagens que contribuem para construir uma imagem de autor, o autor MB, extremamente rigoroso com sua produção (daí se considerar um “poeta menor”), muito mais ainda quando se trata da escrita em prosa: “só no chão da poesia é que piso com alguma segurança” (Bandeira, 1985, p. 86).

Mas nas crônicas também figuram informações relevantes sobre a produção dos textos. Naquelas organizadas por Carlos Drummond de Andrade, presentes em *Andorinha, andorinha*, podemos encontrar trechos como esse:

No começo deste mês tive a surpresa de receber pela manhã uma chamada telefônica do Banco do Brasil: - “Temos aqui

¹ Octalles Marcondes Ferreira foi diretor geral da Companhia Editora Nacional e fundador da Editora Civilização Brasileira.

² *Análise do Discurso Literário: as crônicas de Manuel Bandeira*, projeto de pós-doutorado.

uma ordem de pagamento de coroas suecas para o senhor”. Coroas suecas?, repeti para mim mesmo intrigado. Eu sabia que um escritor sueco havia organizado uma antologia de poetas brasileiros. Não procedem como nossos antologistas e editores, que lançam mão de nossas produções, não nos pagam direitos, nem ao menos pedem licença e muitas vezes nem nos mandam um exemplar da obra (Bandeira, M., 2015, p.55).

MB aproveita o espaço no jornal para protestar contra editores e antologistas, um gesto que revela as condições do mercado editorial da época, avesso a pagar direitos aos autores, o que faz com que o poeta afirme, na crônica escrita em 1962, que as condições de trabalho haviam piorado bastante:

Há uns vinte anos trabalhei muito para uma grande editora paulista, que sempre me pagava os direitos globais no ato da entrega dos originais. Hoje, ela, e as outras, só nos pagam quando o livro aparece impresso, e os direitos são pagos parceladamente (Bandeira, M., 2015, p.55).

A leitura das crônicas de *Andorinha*, *andorinha* também permitem ao leitor conhecer as condições em que MB organizou diferentes antologias. Vejamos:

A Editora do Autor convidou-me para organizar uma antologia da poesia brasileira, das origens até hoje, e eu caí na asneira de aceitar o convite. É verdade que impus uma condição: que me dessem um colaborador à minha escolha, menor de trint’anos³, a quem caberia o encargo de proceder à seleção a partir da geração de 1922. (...) Quem não queira fazer inimigos nas letras não se meta a fazer antologias nem histórias literárias (Bandeira, M., 2015, p.336).

³ Foi José Guilherme Merquior quem organizou a coletânea junto com MB.

Guimarães chama a atenção para o rigor com que MB avalia suas crônicas, para a insistência do poeta em minimizar sua produção em prosa. A fim de ilustrar o peso dessa avaliação, o organizador se vale da passagem de uma carta, de outubro de 1926, dirigida a Antônio de Alcântara Machado:

Quanto à minha prosa, não dou a ela a menor importância: me sinto como um cavaleiro desmontado. Ainda ultimamente no 2. n. da *Revista do Brasil* tive essa impressão comparando, envergonhado, as minhas notas à prosa tão ágil, tão moça! De você – sempre admirável na argumentação – do Prudentico, do Ribeiro Couto, do Gilberto Freyre. Como vocês escrevem bem! Me dá dor de corno, palavra (Bandeira, M., 2008, p.432).

Na visão de Guimarães, a presença de textos mais longos e minuciosos nas *Crônicas da Província do Brasil* pode ser explicada pelo modo com que MB encara seus artigos, isto é, não como textos críticos e reflexivos, mas apenas notas e comentários ligeiros, ou seja, *crônicas*. Para corroborar sua afirmação, Guimarães apresenta o trecho de uma carta dirigida a Mario de Andrade na qual MB se declara incapaz de escrever artigos, pois considera que “artigo pede inteligência, pede cultura, pede reflexão” e ele diz sentir-se “muito mal preparado e cheio de deficiências e sem saúde nem coragem” para se preparar.

Como ocorre no *Itinerário*, a leitura das crônicas permite apreender sinais que contribuem para formar a imagem de um autor extremamente rigoroso com sua produção. No trecho abaixo, também retirado de *Andorinha, andorinha*, MB assim se dirige aos leitores, como que se desculpando:

No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor, que há uns cinquenta anos não faz senão esperar a morte, cantando as grandes

tristezas e as pequenas alegrias que a vida lhe tem proporcionado (Bandeira, M., 2015, p. 45).

As crônicas também se referem à outra faceta de MB: a de tradutor. Em relação a ela, a mesma crítica implacável: “Há algumas semanas publiquei nesse jornal a tradução de um dos *Sonnets from the Portuguese* de Elisabeth Barrett Browning. Em verdade a publiquei a medo, pois sentia todas as deficiências da minha tentativa” (Bandeira, M., 2015, p.343).

Como podemos observar, o trecho revela que, no espaço de que dispõe em jornais e revistas, MB publica também o que traduz, além de alguns de seus poemas. Em algumas crônicas, de forma bem humorada e carinhosa, insere quadrinhas como a abaixo, uma homenagem a Rubem Braga:

Quando cronico, uma fina
Angústia, uma angústia vaga
Me dói...Não é enfarte ou angina:
É inveja do velho Braga (Bandeira, M., 2015, p. 63).

A palavra *cronico* aparece como *crônico* no livro *Andorinha Andorinha*, mas entendemos que a primeira forma é aquela que deve ter figurado quando foi publicada em jornal; a segunda ganhou o acento depois, na edição do livro, por conta, provavelmente, da correção obrigatória de certos programas de digitação, uma vez que o verbo “cronicar” não é dicionarizado, tampouco sua forma na primeira pessoa do singular do presente indicativo. Essa hipótese pode ser confirmada pela leitura da quadrinha (a declaração de que não escreve crônicas tão boas quanto Rubem Braga) e também pela memória do leitor a respeito da obra do escritor. Isso porque nela podemos encontrar poemas como *Neologismo* no qual o eu lírico confessa que inventa “palavras que traduzem a ternura mais funda e mais cotidiana”, dando como exemplo o verbo *teadorar*.

Guimarães afirma que a produção de MB em prosa na imprensa transita entre a crítica e a crônica, “o que lhe permite e o leva a referir-se às especificidades e generalidades dessas atividades em diversas ocasiões” (2008, p.413). De todo modo, parece-nos que as “etiquetas” conferidas aos textos pelo próprio autor estão associadas a uma memória intertextual (Maingueneau, 2015): MB sabe da existência de artigos e de crônicas e especifica como o texto deve ser recebido pelos leitores, a saber, não como um estudo crítico, mas como observações sobre um dado assunto.

Como podemos perceber, a questão envolve a categorização dos textos: seriam artigos, resenhas ou crônicas? A diversidade dos textos tem a ver, segundo Guimarães, com as diferentes solicitações dos periódicos. De fato, a primeira crônica que abre as *Crônicas da Província do Brasil, De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes*, foi publicada, de acordo com as notas elaboradas por Guimarães, em um número especial de *O Jornal* dedicado a Minas Gerais, provavelmente em 1929. Trata-se da crônica mais extensa do livro, 20 páginas, um panorama histórico sobre a cidade mineira. Quando da edição de sua obra completa, em 1958, essa crônica foi excluída, provavelmente por ter sido utilizada em outro livro, o *Guia de Ouro Preto*, uma publicação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1938.

Na correspondência de MB podemos encontrar passagens que indiciam a razão de esse texto não ser etiquetado como *artigo* pelo poeta quando da reunião de sua produção em prosa. Vejamos o seguinte trecho retirado de uma carta a Mario de Andrade:

Ando numa afobação bruta com a escrevinhação. Toda semana artigo pra *Província*, de vez em quando crônica pra *Para Todos* (pra defender cinquentão) e o artigo que tenho de escarrapichar até depois de amanhã pra edição mineira do *Jornal*. Não vai sair nada que preste, pra sair bom eu teria que voltar a Ouro Preto e não há tempo (Bandeira M.).

No fragmento, MB usa tanto *artigo* como *crônica*, que podem ser tomados como intercambiáveis, mas também podem revelar uma distinção que faz o autor entre os dois gêneros, distinção que parece ter presidido a reunião que fez dos textos em livro⁴: artigos demandam mais pesquisa e estudo, crônicas podem ser mais “leves”. Aqui entra, também, a questão do tempo, importante quando se leva em conta que os textos se destinavam a jornais e revistas, que fixavam datas para sua entrega. O trecho mostra a pressão sob a qual escreve MB, os prazos que deve cumprir, que impedem um trabalho mais acurado.

Nas observações que faz em *Braga*, crônica publicada em *Flauta de papel*, MB constrói uma representação de crônica que parece ser aquela mais próxima do gênero em nossa atualidade, incluindo o lugar onde esse texto figura no jornal⁵:

Agora estou como quero: compro de manhã o *Diário de Notícias* e vou logo à segunda página, ao puxa-puxa de Braga. Braga é sempre bom e quando não tem assunto então é ótimo. Disseram um dia do português Latino Coelho que era um estilo à procura de um assunto. Braga é o estilista cuja melhor *performance* ocorre sempre por escassez de assunto. Aí começa ele com o puxa-puxa, em que espreme na crônica as gotas de certa inefável poesia que é só dele (Bandeira, M., 1985, p. 495).

Levando em conta as reflexões de Maingueneau (2006), tomamos esses gestos como sinais de um processo da construção de uma imagem de autor, um trabalho que permite a MB regular sua obra, regulação “por meio da qual o criador negocia a

⁴ A primeira edição das *Crônicas da Província do Brasil* foi organizada pelo próprio MB e publicada em 1936 pela editora Civilização Brasileira.

⁵ Guimarães (2006) discorre sobre a mobilidade da crônica dentro dos jornais ainda nas décadas 30 e 40: elas podiam ocupar até mesmo o espaço em que as principais notícias eram apresentadas.

inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito de comunicação” (2006, p. 143).

Ainda em relação à diversidade, Guimarães parece considerá-la em nível temático, na medida em que se refere ao conteúdo dos textos selecionados para compor as *Crônicas Inéditas 1* como “crônicas de viagem, do cotidiano, de música, de literatura, de cinema, de arquitetura e assim por diante” (2008, p. 415). Para o organizador, seria então equivocadamente considerar MB como um cronista do cotidiano carioca uma vez que este ocupa parte reduzida da obra.

Sem dúvida, a leitura das crônicas provoca certo estranhamento nos leitores contemporâneos do gênero. Além da extensão de muitos dos textos, há aquelas que mais se assemelham a resenhas ou breves notas com registros de acontecimentos culturais da época (recitais, apresentações etc.), o que pode ser explicado se levarmos em conta objetivos e público-alvo de periódicos e de revistas para os quais escrevia MB, que destinavam espaços para divulgar tais conteúdos, como os suplementos literários.

MB nomeia os textos que escrevia com essa finalidade de *crônicas literárias* e revela, em carta escrita a Mário de Andrade (de 14 de junho de 1933), que o *Diário de Notícias* havia proposto chamar de “Notas Bibliográficas” o espaço do suplemento dominical em que as crônicas literárias figurariam, mas que ele havia sugerido “Impressões Literárias”, que foi aceito pelo editor.

De acordo com Guimarães, MB escreve assiduamente sobre música nas décadas de 20 e 30, colaborando com as revistas musicais *Ariel* e *Brasil Musical*, com as não especializadas *A Ideia Ilustrada* e *Revista do Brasil*, além de colaborar com o periódico *A Província*. Nas *Crônicas Inéditas I* há várias crônicas musicais, como MB a elas se refere em sua correspondência. Da mesma forma, anos depois, quando escreve sobre artes plásticas, resenhando as exposições realizadas no Rio de Janeiro, então a capital do país, chama os textos de “crônicas de artes plásticas”.

Para Guimarães (2008), seria mais adequado pensar a crônica de MB mais próxima daquela produzida anterior a ele, como a de João do Rio ou de Lima Barreto, considerando seu aspecto documental e investigativo. O organizador retoma um estudo clássico de Candido sobre a crônica (2011), destacando que esse aponta mudanças no gênero a partir da década de 30, como a de ter perdido a finalidade de informar e de comentar para ficar com a função de divertir. Guimarães afirma que o conjunto das crônicas de MB organizadas “está bem longe da só intenção de divertir” e apresenta uma variedade de assuntos “que apontaria firmemente para sua intenção ainda no plano da informação e do comentário” (2008, p.415).

Não entendemos que Candido tenha reduzido a crônica à função de divertir conforme parece ser a leitura de Guimarães. Em *Ao rés do chão* (2011), o crítico apresenta uma gênese do gênero, explicando que somente depois de o jornal tornar-se cotidiano e contar com uma tiragem relativamente grande, ou seja, no final do século XIX e início do século XX, pode-se falar propriamente em crônica. Antes disso, esclarece o crítico, era um artigo de rodapé acerca de questões do dia, questões sociais, políticas, artísticas, o chamado folhetim. Como exemplo, menciona os artigos que figuravam na seção “Ao correr da pena” do jornal *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855, muitos deles escritos semanalmente por José de Alencar.

Candido aponta que, aos poucos, o folhetim vai diminuindo de tamanho e “ganhando certa gratuidade, certo ar de que está escrevendo à toa, sem dar muita importância” (Candido, 2011, p.91), abandonando o propósito de informar e comentar e assumindo o de divertir. Nas palavras do crítico, “a linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro” (p.91).

Como podemos perceber, a leveza a que se refere o crítico concerne à linguagem, ao modo de tratamento dos temas abordados nas crônicas e não à finalidade dos textos. Isso pode ser

constatado quando Candido inclui o nome de Olavo Bilac na produção de crônicas que abandonam traços do gênero artigo jornalístico, além de produções de França Junior e João do Rio. Sem dúvida, surpreende incluir Olavo Bilac entre escritores que produziram textos “leves”, mas Candido explica que a escrita no gênero crônica obrigou o autor parnasiano a “amainar a linguagem, a descascá-la dos adjetivos mais retumbantes e das construções mais raras, como as que ocorrem na sua poesia e prosa” (2011, p.92).

Ainda sobre a linguagem da crônica, Candido observa que a consolidação da crônica no Brasil ocorre no decênio de 1930, com os escritores MB, Drummond, Mario de Andrade e Rubem Braga, entre outros, que operaram a confluência da tradição clássica com a prosa modernista, de que se beneficiaram autores que surgiram nos anos 40 e 50 (na década de 30 MB já tinha seu nome consolidado como cronista). Nas palavras de Candido: “é como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade, com uma pitada do arcaísmo programado pelos mineiros” (2011, p.93).

Candido ressalva que o fato de a linguagem da crônica conferir-lhe a feição de uma “aparente conversa fiada” não faz com que o gênero perca em densidade. A ressalva é sustentada pela leitura das crônicas reunidas no livro prefaciado por Candido que “não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social” (p.94). A aparente leveza explica a denominação de gênero literário “menor”, dada pelo crítico à crônica, seguida da “resposta” surpreendente:

“Graças a Deus” – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. (...) Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora

uma linguagem que fala de perto ao nosso mundo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (Candido, 2011, A. pp.89-90).

Embora Candido atribua ao gênero a função de refletir sobre fatos do cotidiano (do “rés do chão”), o que permitiria interpretações de que o crítico prioriza aspectos temáticos para estudar o gênero, entendemos que a dimensão do estilo predomina nas considerações do crítico, figurando como principal critério para a categorização dos textos em crônicas.

Dessa forma, Candido opõe a “linguagem que fala de perto ao nosso mundo de ser mais natural” à linguagem pomposa, repleta de “uma revoada de adjetivos e períodos candentes” (2011, p.90). Outro aspecto importante destacado pelo crítico são os “diversos meios” de que se valeria a crônica para produzir o efeito de “esquecimento momentâneo de nós mesmos”. Os meios elencados são: crônicas que são diálogos, outras que parecem marchar rumo ao conto, que parecem anedotas desdobradas, que se aproximam da exposição poética ou certo tipo de biografia lírica.

O conceito de cenografia, proposto por Maingueneau, dá conta de explicar os “meios” a que se refere Candido. O analista francês (2015) aborda os gêneros de discurso em termos de *cena de enunciação* para evitar noções como *situação de enunciação*, de ordem estritamente linguística, e *situação de comunicação*, restrita a uma abordagem sociológica.

Maingueneau explica que o termo *cena* tem a vantagem de fazer referência, ao mesmo tempo, a um quadro e a um processo. Nas palavras do analista:

ela é, ao mesmo tempo, o espaço bem delimitado no qual são representadas as peças (“na cena se encontra...”, “o rei entra

em cena”) e as sequências das ações, verbais e não verbais que habitam esse espaço (“ao longo da cena”, “uma cena doméstica”) (Maingueneau, 2015, p.117).

A *cena*, lembra Maingueneau, não é um bloco compacto na medida em que faz interagir três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, “decorrente do recorte de um setor da atividade social caracterizável por uma rede de gêneros de discurso” (Maingueneau, 2015, p. 118). Em se tratando das crônicas de MB, podemos dizer que são textos conservados e reempregados em um novo contexto, o que significa lidar com uma cena englobante (a literária, parte da obra do autor) diferente daquela de sua enunciação original (a jornalística quando foram veiculadas em jornais e revistas).

A cena genérica, por sua vez, corresponde ao gênero de discurso no qual se materializam os textos, a saber, a crônica. É importante lembrar que esse gênero, nos anos da produção de MB, estava passando por mudanças. Como destacamos, Candido (2011) defende a ideia de que a consolidação do gênero ocorre na década de 30, período de intensa produção do autor. Assim, muitos dos textos escritos por MB nas décadas de 20 e 30 são na verdade resenhas de livros, críticas de apresentações, de concertos musicais, notas sobre exposições. Além de serem veiculados em jornais (em seus suplementos literários ou em outros espaços), saíam em revistas especializadas como em *Boletim de Ariel* (revista do Rio de Janeiro especializada em música). Daí MB se referir a esses textos como crônicas literárias e crônicas musicais.

Como vimos, a questão da categorização dos textos é problemática (são artigos?, críticas? ensaios?), mas é possível entender essa dificuldade se levarmos em conta que se trata de um período em que o gênero crônica passava justamente por transformações de que decorreria o “modelo” de crônica como a conhecemos hoje, isto é, uma conversa entre amigos, uma

“aparente conversa fiada” (nas palavras de Candido em seus comentários em *A vida ao rés do chão*).

Maingueneau (2015) destaca que a cada gênero de discurso são associadas uma ou mais finalidades. No caso da crônica, podemos dizer que o gênero já teve por finalidade resenhar livros lançados, fazer críticas sobre exposições, concertos e filmes, ou seja, ser uma fonte difusora da cultura brasileira da época, de suas manifestações, finalidade que abandona com o tempo. Isso explica a organização que Carlos Drummond realizou dos textos em *Andorinha andorinha*. Dividiu-os em seções que denominou *Arte para os olhos, Ouvinte de música, Teatro de vez em quando, Cineminha, Leitura pede simpatia*, entre outras.

Ao discorrer sobre a terceira cena, a *cenografia*, Maingueneau (2015) dá como exemplo o gênero romance, que pode ser enunciado por meio de diferentes cenografias: um diário íntimo, um relato de viagem, uma conversa ao pé do fogo etc. O analista considera que “a noção de cenografia se apoia na ideia de que o enunciador, por meio da enunciação, organiza a situação a partir da qual pretende enunciar” (Maingueneau, 2015, p.123).

Para Maingueneau (2015) a cenografia pode se apresentar em duas modalidades distintas: a endógena e a exógena. No caso das *Cartas a um provincial de seus amigos*, primeiro texto de uma série conhecida por *Provinciais*, Pascal se afasta da cena genérica efetiva do texto, a cena endógena, que seria a de um escrito polêmico destinado a defender uma causa religiosa, lançando mão de uma cenografia exógena, a saber, a de um homem culto e honrado que escreve uma carta para um amigo do interior com o objetivo de informá-lo da pesquisa que havia feito a respeito do conflito entre os jansenistas e a Sorbonne.

O analista afirma que a relação entre a cena genérica e a cenografia modifica-se em função dos gêneros de discurso envolvidos: “o recurso a uma cenografia exógena é fortemente restringido pelo gênero em questão” (Maingueneau, 2015, p.126). Com base nisso, o estudioso propõe uma tipologia distinguindo, assim, os diversos modos de genericidade. Os chamados gêneros

instituídos de modo (1) são pouco ou nada sujeitos a variação. São exemplos, a carta comercial, os documentos cartoriais, a lista telefônica etc., quando ocorre de a cenografia endógena ser imposta pela cena genérica, pelo próprio gênero de discurso.

Já nos gêneros instituídos de modo (2), mesmo sendo gêneros rotineiros como os anteriores, os locutores devem a cada vez elaborar uma cenografia endógena singular. Nas palavras de Maingueneau: “Basta comparar os jornais televisivos de redes distintas ou pronunciamentos presidenciais nas vésperas do Ano Novo para ver que há variações cenográficas endógenas de amplitude variável” (Maingueneau, 2015, p. 126).

Em relação aos gêneros instituídos de modo (3), Maingueneau observa que a própria natureza do gênero obriga que a produção recorra a uma cenografia exógena. O exemplo dado é o cartaz publicitário: sabemos que se trata de uma publicidade, mas isso não permite prever por meio de qual cenografia o texto será enunciado. De acordo com Maingueneau:

Para promover o mesmo produto, por exemplo, um sabão em pó, podem-se importar cenas de fala muito variadas: mostrar um cientista que explica a um colega a composição química e os efeitos do produto, duas mães de família que conversam ao telefone, dois jogadores de rúgbi que comparam no campo a limpeza de seus respectivos uniformes etc. (Maingueneau, 2015, p. 127).

Entendemos que a crônica pode ser tomada como um gênero instituído de modo (3), isto é, trata-se de um gênero que costuma recorrer a cenografias exógenas. A leitura das crônicas de MB mostra que são enunciadas por diferentes cenografias, uma característica do gênero em nossa contemporaneidade. São elas: poema, carta, diário de bordo, ladainha, homenagem, relato autobiográfico etc. Vejamos o exemplo a seguir:

Amigo meu, J. Guimarães Rosa, mano-velho, muito saudar!
Me desculpe, mas só agora pude campear tempo para ler o romance de Riobaldo. Como que pudesse antes? Compromisso daqui, obrigação dacolá... Você sabe: a vida é um Itamarati – viver é muito dificultoso. Aos despois de depois, andaram dizendo que você tinha inventado uma língua nova e eu não gosto de língua inventada. Sempre arreneguei de esperantos e volapuques. Vai-se ver, não é língua nova nenhuma a do Riobaldo. Díficil é, às vezes. Quanta palavra do sertão!

(...)

Ah Rosa, mano-velho, invejo é o que você sabe:

O diabo não há! Existe é o homem humano.

Soscrevo. (Bandeira, M., 1985, pp. 511-512).

Publicada em 1957 no livro *Flauta de Papel*, a crônica *Grande sertão: veredas* tem por cena englobante a literária, por cena genérica, a crônica, e uma cenografia exógena, a saber, a de uma carta entre amigos. Como podemos observar, MB se afasta da cena genérica rotineira de resenha e crítica de um livro lançado havia pouco tempo. Na cena instituída pelo texto, o cronista enuncia do lugar de um missivista que se desculpa por enviar com atraso os agradecimentos e comentários sobre o livro do amigo (*mano-velho*) João Guimarães Rosa.

Desde a saudação inicial, o leitor percebe que a carta está escrita em uma linguagem que lembra a do “romance de Riobaldo”, uma forma de o cronista homenagear o grande escritor. Ao afirmar que “viver é muito dificultoso”, o cronista se vale de uma fala presente em *Grande sertão: veredas* modificando-a⁶ de forma a fazer referência ao amigo, diplomata de carreira – *Você sabe: a vida é um Itamarati*, outra homenagem ao amigo.

Também chama a atenção a confissão que faz MB, qual seja, a de não apreciar língua inventada (embora goste também de

⁶ Viver é muito perigoso.

“inventar” palavras), o que poderia ter retardado a leitura do romance. No entanto, reconhece que o romance “difícil é, às vezes”, mas descobre que a língua de Riobaldo não é nova, mas sim recheada de palavras do sertão. Da mesma forma, a linguagem da crônica não é inventada (como o esperanto e o volapuque), mas criada a partir de palavras arcaicas (*difícultoso, arreneguei*), regionalismos (*campear* com sentido de *arranjar*), expressões regionais (*aos depois de depois*), além de sintaxe não canônica (*difícil é*) e junção de palavras (só + subscrevo= *soscrevo*).

Vejamos outro exemplo de cenografia exógena:

Poesia Pau-Brasil

A poesia brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto – uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama a Poesia Pau-Brasil. Eu protesto.

*

Em primeiro lugar esta história de pau-brasil é blague. Quem na minha geração já viu o pau? Não há mais pau-brasil. O que havia foi todo levado para a Europa pelos piratas franceses dos séculos XVI e XVII. Acabou-se, ainda no tempo em que se escrevia com z e servia para a tinturaria.

*

Poesia Pau-Brasil. O nome é comprido demais. Bastava dizer Poesia Pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque é poesia de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. Há pouco tempo entrei na Agência Havas no momento em que Américo Facó ditava pelo telefone um despacho recebido de Elêusis. Senti de pronto a ironia da emoção lírica. Não podia evidentemente falar de Tabatinguera.

*

(...) (Bandeira, M., 2015, p.323).

Publicada dois anos após a Semana de 1922, a crônica se vale da cenografia de manifesto para criticar, de forma bem humorada e espirituosa, aquele lançado por Oswald de Andrade no *Correio da Manhã* em março de 1924. Para o cronista, o nome *Pau Brasil* é uma incoerência na medida em que a madeira já havia sido quase toda levada do país, poucos a conheciam. Interessante observar o efeito de ambiguidade provocado pelo nome *pau*, que tanto pode remeter à árvore como também à avaliação do cronista em relação ao manifesto: poesia-pau = poesia enfadonha.

A crítica recai sobre o que é considerado um exagero, a necessidade de lembrar a nacionalidade em tudo o que se escreve. Tal como reivindicaria em *Poética* (“Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”), MB reivindica o direito de *falar o que me der na cabeça*, de querer ser *eventualmente mistura de turco com sírio-libanês*. A fim de elucidar a ideia de que o lirismo não tem nacionalidade, MB relata uma conversa telefônica na qual o nome *Elêusis* desperta nele a emoção lírica. Para nosso cronista, o mesmo não teria ocorrido se o nome fosse *Tabatinguera*. Aqui, como em outros lugares de sua obra, MB externa seu encantamento por efeitos sonoros inusitados.

Ressalte-se que MB não se opõe ao nacionalismo dos modernistas, mas a seu excesso. Anos mais tarde, em uma de suas crônicas⁷ chega a afirmar que “o modernismo era suportável quando era extravagância de alguns. Agora é a normalidade de toda a gente. Então depois que inventaram a brasilidade, a coisa virou uma praga” (Bandeira, M., 2008, p.143).

Maingueneau enfatiza que a cenografia não é apenas um cenário, um quadro, mas que “ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual a fala vem é precisamente a cenografia requerida para

⁷ “Um caso à parte”, publicada em *Crônicas Inéditas I*.

enunciar como convém num ou noutro gênero do discurso” (Maingueneau, 2015, p.123, destaque do autor). No caso da crônica *Poesia Pau-Brasil*, a cenografia de manifesto é a cenografia ideal para materializar aquilo de que fala o cronista, isto é, nada mais eficaz para criticar um manifesto do que um “antimanifesto”.

Para encerrar, observemos o fragmento a seguir retirado da crônica *Cheia! As cheias!...*

Meu avô Costa Ribeiro morava na rua da União, bairro da Boa Vista. Nos meses do verão, saíamos para um arrabalde mais afastado do bulício da Cidade, quase sempre Monteiro ou Caxangá. Para a delícia dos banhos no Capibaribe. Em Caxangá, no chamado Sertãozinho, a casa de meu avô era a última à esquerda. Ali acabava a estrada e começava o mato, com os seus sabiás, as suas cobras e os seus tatus. Atrás de casa, na funda ribanceira, corria o rio, à cuja beira se especava o banheiro de palha. Uma manhã acordei ouvindo falar de cheia. Talvez tivéssemos que voltar para o Recife, as águas tinham subido muito durante a noite, o banheiro tinha sido levado. Corri para a beira do rio. Fiquei siderado diante da violência fluvial barrenta. Puseram-me de guarda ao monstro, marcando com toquinhos de pau o progresso das águas no quintal. Estas subiam incessantemente e em pouco já ameaçavam a casa. Às primeiras horas da tarde abandonamos o Sertãozinho. Enquanto esperávamos o trem na Estação de Caxangá, fomos dar uma espiada ao rio à entrada da ponte. Foi aí que vi passar o boi morto. Foi aí que vi uns caboclos em jangadas amarradas aos pegões da ponte lutarem contra a força da corrente, procurando salvar o que passava sobre as águas. Eu não acabava de crer que o riozinho manso onde eu me banhava sem medo todos os dias se pudesse coverter naquele caudal furioso de águas sujas. No dia seguinte, soubemos que tínhamos saído a tempo.

Caxangá estava inundada, as águas haviam invadido a igreja... (Bandeira, M., 2015, p.34).

Temos mais um exemplo de cenografia exógena, a crônica é encenada como um relato autobiográfico. O cronista narra um episódio ocorrido em sua infância, que nele provocou grande impacto (“fiquei siderado”). Os leitores do poeta reconhecem vários elementos presentes em seus poemas: a casa do avô Costa Ribeiro na rua União, o rio Capibaribe, a cidade do Recife, o boi morto⁸...

Assim como a crônica *Cheia! As cheias!*, que se vale da cenografia de um relato autobiográfico, encontramos outras espalhadas pelos livros. Elas comprovam a importância de conhecê-las para melhor apreender aspectos da obra do autor na medida em que revelam diferentes aspectos dessa obra, entrelaçando prosa e poesia. Sendo assim, ser leitor de Bandeira passa pela leitura de suas crônicas.

⁸ *Boi morto*, um dos mais belos poemas de MB.

Capítulo 2

Os processos de subjetivação nas crônicas

Neste capítulo, procuramos refletir sobre os processos de subjetivação e como se constroem nas crônicas de MB. Para isso, mobilizamos estudos sobre o discurso literário realizados por Maingueneau (2006). Ao discutir a complexidade da autoria nesse discurso, o analista propõe conceitos e categorias que permitem analisar o eu criador, a instância enunciativa. Maingueneau rejeita a divisão tradicional do escritor nas figuras do ser criador, interno à obra, e a do indivíduo, externo a ela:

A complexidade dos processos de subjetivação atuantes na criação literária não se deixa apreender por uma oposição tão grosseira e estática quanto a que distingue um “escritor”, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um “enunciador”, correlato de um texto (2006, p.134).

Maingueneau (2006) lembra que o léxico não propõe termos satisfatórios para fazer referência à instância enunciativa, uma vez que “escritor” é uma categoria do registro de profissões e também uma figura associada a uma obra. Da mesma forma, “autor” refere-se, somente de forma marginal, a uma posição social, remetendo antes ao indivíduo fonte da obra. Por fim, a noção de “enunciador” não é de uso corriqueiro, pois se trata de um conceito linguístico que oscila entre uma concepção de enunciador como instância interna do enunciado e uma concepção de locutor como aquele que produz os textos.

O analista ressalta que “ ‘entre’ o texto e o contexto, há a enunciação, ‘entre’ o espaço de produção e o espaço textual, há a cena de enunciação, um ‘entre’ que descarta toda exterioridade imediata” (2006, p.135). Assim sendo, na construção de uma cena

de enunciação, estão entrelaçados a legitimação do espaço institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva.

A fim de ilustrar o entrelaçamento e a sustentação mútua de cada um dos aspectos elencados, o analista cita a coletânea de poemas *Os castigos* de Victor Hugo. De nossa parte, recorreremos à obra em prosa de MB, ao trecho seguinte, retirado da crônica *O 24 de outubro que eu vi*:

Desde dez horas se enxergavam do morro os grupos de populares que desfilavam na Glória carregando bandeiras nacionais desdobradas. (...) Desci para a cidade às quatro horas. Tem-se falado que a Avenida tinha o aspecto dos dias de carnaval. Era um pouco assim, porque como no carnaval passeava-se em vez de tratar da vida, havia muita moça vestida de vermelho e toda a gente quase trazia ou num lenço ou num laço ou num simples retalhinho de pano a cor da revolução. (...) Não se derrubara só o presidente despótico, herdeiro de outros de sua igualha, mas também o espírito de prepotência encarnado de dez anos para cá em nossos homens de governo (Bandeira, M, 2008, p.382).

A crônica foi publicada no periódico *Diário Nacional* em 3 de novembro de 1930, dez dias após a queda do presidente Washington Luís. De quem é a voz que relata a comemoração popular? De uma testemunha ocular? De um simpatizante da revolução? Do escritor MB? E qual o lugar atribuído ao leitor da crônica? O de um conhecedor e/ou simpatizante da revolução de 30? O de um leitor da obra de MB?

Sobre o contexto de produção da crônica, é importante considerar as seguintes observações de Candido:

Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção

ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período (Candido, 2011a, p. 220).

O trecho final da crônica confirma o que diz o crítico: a seleção da expressão para fazer referência ao presidente deposto (*o presidente despótico*) e a forma de caracterizar os homens do governo derrotado (*espírito de prepotência*) não deixam dúvidas sobre o engajamento político do cronista, sua inserção ideológica.

Levando em conta o que postula Maingueneau, podemos dizer que o enunciador da cena não é nem uma testemunha ocular da revolução de 30, nem um escritor modernista, ou um homem político; o lugar de sua enunciação não é nem as ruas da cidade do Rio de Janeiro nem o campo literário nem o quarto onde MB se refugiou em boa parte de sua vida, “mas a instância e o lugar em que os três termos se entrelaçam se, no entanto, se confundir uns com os outros, numa instabilidade irreduzível que só pode ser apreendida no próprio movimento da leitura” (Maingueneau, 2006, p.136). Da mesma forma, a cena de enunciação que se materializa na crônica não pode ser lida como a projeção de uma situação histórica (a revolução de 30) que o texto representaria de forma mais ou menos direta.

Após defender seu ponto de vista por meio do exemplo da coletânea de Victor Hugo, que aqui adaptamos à crônica de MB, Maingueneau propõe que se considere a existência de três instâncias de funcionamento da autoria, a saber, a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*, instâncias que não se dispõem em sequência, mas se recobrem mutuamente. Nas palavras do analista:

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada no texto (aquilo que vamos chamar adiante de “cenografia”) e a cena imposta pelo gênero do discurso:

romancista, dramaturgo, contista... O “inscritor” é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante (2006, p.136).

O entrelaçamento das instâncias da pessoa, do escritor e do inscritor permite ao analista lançar mão da metáfora de nó borromeu para fazer referência à “identidade” criadora. Maingueneau ressalta que o comum é reduzir o nó composto por três anéis a um deles: para a história literária, sociologizante ou psicologizante, a redução à *pessoa*; para as pesquisas sobre as instituições literárias, ao *escritor* e a redução ao *inscritor* no caso de adeptos da obra ou do texto; no entanto, ressalta o analista que

através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário (2006, p.137).

Maingueneau adverte assim que a identidade criadora, seja a partir de que ângulo é apreendida, não se restringe a uma posição, a uma substância ou a um suporte, que explica a dificuldade de responder à questão aparentemente banal, *Quem é o autor dessa obra?* Essa pergunta se mostra pouco relevante quando o objetivo é investigar as cenas de enunciação materializadas nos e pelos textos, o entrelaçamento das instâncias enunciativas. A questão que deve ser, então, colocada diz respeito a formas de funcionamento dos espaços e dos regimes de subjetivação (nome dado pelo analista ao capítulo).

Para respondê-la, Maingueneau aborda dois regimes distintos de enunciação literária: o regime delocutivo e o elocutivo. No primeiro, o autor se oculta diante dos mundos que instaura (são os típicos gêneros do espaço literário); no segundo, as três instâncias, a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*, conjuntamente

mobilizadas, sobrepõem-se (são gêneros como cartas, diários, relatos autobiográficos). Os dois regimes não são independentes, mas “alimentam-se um do outro segundo modalidades que variam a depender das conjunturas históricas e dos posicionamentos dos diferentes autores” (p.139).

Maingueneau observa que há autores que assumem a hierarquia entre os dois regimes: criam textos delocutivos e eventualmente produções elocutivas. Em se tratando de MB, sua produção contempla os dois regimes, na medida em que escreveu poesias, mas também cartas, crônicas, um relato autobiográfico (*O Itinerário de Pasárgada*), organizou antologias críticas e traduziu poemas e peças teatrais. As observações que faz Maingueneau, valendo-se da obra *Um voyageur solitaire est un diable* de Henry de Montherlant, acerca de os leitores lerem textos do regime elocutivo, que relatam episódios da “pessoa”, por esses terem sido escritos por um determinado “escritor” (que mostra no texto produzido seu talento de “inscritor”), são válidas para o *Itinerário* de MB. Vejamos as observações:

Há, portanto, um trabalho de legitimação recíproca: o leitor só lê esse relato de viagens porque é uma narrativa do escritor Montherlant, mas esse relato de viagem permite legitimar o posicionamento deste último na instituição literária e o valor de sua obra. Mediante um processo retroativo, esse livro vem reforçar a representação que dele fizeram seus leitores a partir de textos do regime ‘delocutivo’ (2006, p.141).

De fato, a leitura do relato autobiográfico *Itinerário de Pasárgada* permite observar como MB se inscreve no campo literário, a construção de seu posicionamento nesse campo, de sua identidade criadora. Da mesma forma reforça a representação de poeta construída por seus leitores, o que também ocorre quando da leitura de suas crônicas. Vejamos o seguinte trecho, retirado da crônica *Minha adolescência*:

A história de minha adolescência é a história de minha doença. Adoecei aos dezoito anos quando estava fazendo o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. A moléstia não me chegou sorrateiramente, como costuma fazer, com emagrecimento, febrinha, um pouco de tosse, não: caiu sobre mim de supetão e com toda a violência, como uma machadada de Brucutu. Durante meses, fiquei entre a vida e a morte. Tive de abandonar para sempre os estudos. Como consegui com os anos levantar-me desse abismo de padecimentos e tristezas é coisa que me aparece a mim e aos que me conheceram então um verdadeiro milagre. Aos 31 anos, ao editar o meu primeiro livro de versos, *A cinza das horas*, era praticamente um inválido. Publicando-o, não tinha de todo a intenção de iniciar uma carreira literária. Aquilo era antes o meu testamento – o testamento de minha adolescência (Bandeira, M., 2015, p.35).

Como podemos observar, o fragmento reforça a representação que o leitor faz do autor MB, das condições que o teriam levado à vida literária, de sua paratopia criadora. É comum vincular ao poeta a ideia de sofrimento e doença, de que decorreriam inúmeras privações, as quais seriam superadas apenas na fuga para um paraíso distante, a Pasárgada do poeta. O trecho relata a adolescência da *pessoa* e também traz à cena o *escritor* MB (evocado quando da referência ao livro *A cinza das horas*) que avalia a edição de acordo com o posicionamento a que se atribui no campo literário, a saber, a de um poeta menor.

Em relação à instância do *inscritor*, ela se mostra na construção do relato: a morosidade com que a doença “costuma chegar” se materializa na superfície do texto graças ao emprego do verbo *chegar* seguido de um modalizador (*sorrateiramente*), que confere à ação um caráter menos intenso (com *febrinha*). A lentidão contrasta com a violência que a doença *cai* sobre o poeta – de supetão, “como uma machadada de Brucutu”. A materialização do contraste lembra algumas produções do

regime delocutivo de MB, tais como o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, em que os versos curtos (Bebeu/Cantou/Dançou) contrastam com os versos longos, em especial o primeiro do poema.

Avançando em sua discussão, Maingueneau (2006) amplia a distinção entre o regime delocutivo e elocutivo ao considerar que a produção de um autor no campo literário associa dois espaços discursivos, distintos e indissociáveis: um espaço canônico e um espaço associado. O espaço canônico recobre quase todos os textos do regime delocutivo, aqueles em que o autor se oculta por trás dos mundos que cria. Maingueneau observa que a incisão fundadora desse espaço é o ritual: “a poesia lírica liga-se precisamente a uma convenção poética deveras forte (no nível das formas e das maneiras de dizer) e a uma densa intertextualidade. O que importa é essa ritualização” (2006, p.144).

Já o espaço associado engloba a produção do regime elocutivo, os diferentes textos de autor que acompanham sua obra: dedicatórias, prefácios, comentários, entrevistas, cartas, crônicas etc. Maingueneau ressalta que esse espaço implica uma indistinção das fronteiras que estruturam a instância enunciativa; nele, pessoa, escritor e inscritor deslizam-se, sobrepõem-se. Ainda sobre o espaço associado, Maingueneau observa que não se trata de

um espaço contingente que se somaria a partir de fora ao espaço canônico: os espaços canônico e associado alimentam-se um do outro, sem contudo possuir a mesma natureza. Esse duplo espaço se mostra a si mesmo no conjunto mais amplo de *marcas* deixadas pelo autor, o que inclui também os cadernos escolares, a correspondência amorosa, cartas dirigidas à administração etc. (2006, p. 144, grifo original).

Em determinados gêneros do espaço associado, aqueles mais “autônomos” em relação à obra de um autor, como os diários, o relato autobiográfico, as crônicas, faz-se presente o que

Maingueneau chama de dimensão de figuração, isto é, a de construção de uma identidade criadora. Os gêneros paratextuais e metatextuais (dedicatória, prefácio, manifesto), por seu turno, estão vinculados a uma dimensão de regulação, “por meio da qual o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito da comunicação” (2006, p. 143).

Mas a dimensão de regulação de uma obra pode ser observada em textos de gêneros diferentes daqueles mencionados por Maingueneau. É o que ocorre na crônica *Prefácio gentil e injusto* publicada em 1961. Nela, MB relata que tinha sido procurado por um editor português havia seis anos e este propusera “a edição de uma pequena antologia de poemas meus a ser vendida só em Portugal e suas colônias” (Bandeira, 2015, p. 65). Alguns meses depois, o poeta recebe surpreso não uma pequena antologia, mas um grosso volume de suas poesias completas. Tratava-se da violação do contrato, contra a qual MB protestou sem receber resposta. Vejamos o trecho:

não foi só o prejuízo material que me aborreceu então. Aborreceu-me também o fato de ter o editor incluído no volume um prefácio, sobre o qual não fui consultado. Prefácio muito honroso para mim, demasiadamente honroso, pois sou nele apresentado como “o mais alto valor contemporâneo de uma poética luso-brasileira (muito portuguesa nas raízes, muito brasileira nos ramos)”, mas que na quase sua totalidade consiste numa objurgação violenta contra todo o modernismo. Para o prefaciador, este não consistiu, as mais das vezes, senão, na poesia, em “cantar, sem métrica nem rima, frequentemente sem gramática, as alfaces, os pepinos, as abóboras etc., onde se cantavam as rosas, os jasmims, as violetas etc.” (...) (Bandeira, M., 2015, p. 65).

O protesto de MB cumpre a função de dissipar equívocos em relação a como situar sua obra, de traçar caminhos para sua recepção. Sabe-se que nos primeiros livros que MB publicou se

fazia evidente uma influência da lírica portuguesa (Antonio Nobre), o que pode explicar a leitura que o prefaciador faz de seus poemas, qual seja, a de que MB não poderia ser identificado ao movimento modernista. Ao considerar a avaliação do prefaciador uma *objurgação violenta*, MB se inscreve no Modernismo e defende aqueles que cantam “sem métrica nem rima”, um fazer poético que ele praticaria com maestria (o verso livre) a partir de *Libertinagem*. Da mesma forma, a referência à falta de gramática vai de encontro ao que MB defende em toda a sua obra, defesa que se observa em muitos de seus versos, como os de seu poema manifesto *Poética (Abaixo os puristas/todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais/Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção)*.

Sendo assim, MB se vale da crônica *Prefácio gentil e injusto* para gerar a memória interna de sua obra e reorientá-la em função de um futuro. Nas palavras de Maingueneau, “quanto mais se enriquece a *Opus*, tanto mais importante se torna essa função de regulação” (2006, p.143). A leitura da crônica também permite observar que as duas dimensões, de figuração e regulação, são inseparáveis. Isso porque ao mesmo tempo que corrige o que avalia ser um erro de interpretação de sua obra MB constrói de si uma imagem de autor, uma identidade criadora.

A regulação aparece também em relação ao próprio Modernismo, como é possível observar na crônica *Graça Aranha*:

Nunca fiz parte do grupo de amigos e discípulos de Graça Aranha. Aliás não havia propriamente discípulos de Graça Aranha. O movimento de aproximação foi mais dele para os rapazes do que destes para ele. Havia amigos de Graça Aranha que aceitavam a sua profissão de fé de entusiasmo. Ora, esse entusiasmo não só me deixava frio como suscitava mesmo a vontade de contrariar o professor de entusiasmo, o que não tinha a menor importância, porque ele era um grande escritor e eu apenas o mais tísico dos poetas líricos. Só uma vez o seu entusiasmo me contagiou e foi no famoso dia da Academia. Me entusiasmei sem razão nenhuma, porque o

dia da Academia foi afinal um despropósito e o gesto de Graça Aranha, parecendo que era a consolidação do movimento modernista, foi na realidade o começo da desagregação do modernismo como movimento coletivo (Bandeira, M., 2006, pp.120-121).

A morte de Graça Aranha, com reflexões sobre sua (não) influência no modernismo, é o tema dessa crônica publicada em 1931. As considerações de que ele não tinha discípulos no movimento, de que era mais próximo aos integrantes do que esses a ele, poderiam figurar em uma história “não oficial” do modernismo. O episódio da Academia a que o cronista faz referência é aquele em que Graça Aranha chama a agremiação de ultrapassada e passadista, único momento em que MB diz ter se contagiado por seu entusiasmo.

O trecho mostra que MB se vale de suas crônicas para regular o próprio movimento a que seu nome aparece ligado. A mesma preocupação em situar corretamente o papel de Graça Aranha no modernismo pode ser constatada em trechos do *Itinerário de Pasárgada*. Vejamos um deles:

Assim nem ele [Ribeiro Couto] nem eu aquiescemos em tomar parte na homenagem que a revista *Klaxon* prestou a Graça Aranha, editando um número a este dedicado. Minha recusa não implicava nenhuma quebra de admiração e estima que sempre votei ao autor de *Canaã*. Pareceu-me, porém, que a homenagem iria dar a Graça Aranha, pelo menos aos olhos do grande público, a posição de chefe do movimento modernista no Brasil. O que veio depois mostrou que eu tinha razão: o movimento passou a ser considerado obra de Graça Aranha, e embora “as datas estejam aí, e as obras”, como argumentou Mário comigo em carta de 1924, não conseguimos até hoje impor a verdade, a saber, que nunca fomos discípulos de Graça Aranha. O movimento já estava em plena impulsão quando Graça Aranha chegou da Europa,

em outubro de 1921, trazendo-nos a sua *Estética da Vida*, que nenhum de nós aceitou (Bandeira, M., 1985, pp. 64-65).

São, pois, textos do espaço associado nos quais se manifesta a dimensão de regulação, visto que MB procura sanar o que considera um erro grave na história do movimento, qual seja, o de considerar Graça Aranha o “chefe do movimento modernista no Brasil”. Fazendo isso, transmite a “verdade” que deve ser conhecida, que deve ser revelada “aos olhos do grande público”. Observe-se que ao empregar a forma verbal *fomos* MB assume que pertence à comunidade discursiva dos modernistas.

A dimensão da figuração também pode ser percebida nesses textos. Na crônica, destaca-se a passagem que constrói a imagem de um poeta menor (em comparação com o grande escritor Graça Aranha), “o mais tísico dos poetas líricos”, expressão que evoca a condição paratópica do poeta Bandeira. O funcionamento das duas dimensões, ressalte-se, está ligado ao funcionamento das instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*, que se mostram imbricadas nos textos.

Da mesma forma, observamos que as crônicas cumprem a função de regular a obra de sua rede de amigos. Vejamos:

Os poetas brasileiros agora traduzidos por Guillén são: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Jorge Fernandes, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Haverá a corrigir apenas um detalhe (mas importante) na pequena notícia que antecede a “Improvisação do mal da América” de Mário de Andrade. É que Guillén coloca o poeta de *Macunaíma* no grupo de Antropofagia, ao lado de Oswald de Andrade. Sabemos que não só Mário de Andrade não tomou parte naquele movimento, como até foi rudemente combatido por ele. Afora esse cochilo, tudo o mais está certo (Bandeira, M., 2009, p. 26).

O peruano Alberto Guillén havia publicado, em uma revista editada pela Universidade de Concepción, um estudo sobre a poesia brasileira. O “cochilo” cometido pelo estudioso é logo detectado e corrigido por MB. É interessante lembrar que Mário de Andrade chama o poeta carinhosamente de *São João Batista do Modernismo*, por conta de considerá-lo o precursor do movimento. Mesmo afirmando, em diferentes momentos, não ter desempenhado esse papel, afirmando dever muito ao movimento (e não este a ele), isto é, ter nele desempenhado um papel secundário, a correção que faz do “detalhe” revela um conhecimento dos “bastidores” do modernismo. Também mostra o cuidado para com o amigo Mário de Andrade, o zelo de um irmão mais velho que protege o mais jovem.

Capítulo 3

O posicionamento modernista

Nesse capítulo, analisamos o que as crônicas revelam sobre a inscrição de Manuel Bandeira no posicionamento modernista, discutindo aspectos desse posicionamento, o que seria necessário para enunciar a partir dele.

Refletindo sobre posicionamento e “vida literária” (outro capítulo de *O discurso literário*), Maingueneau afirma que é necessário considerar o espaço que dá sustentação às obras, o campo no qual se constroem diferentes posicionamentos: doutrinas, escolas, movimentos. O analista esclarece que “esses posicionamentos não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas; são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus atores, dos lugares e práticas que eles investem e que os investem” (2006, p.151).

Valendo-se de uma passagem de *Arqueologia do Saber* na qual Foucault interroga sobre quem poderia enunciar o discurso médico, Maingueneau lembra que, ao contrário do que ocorre na medicina, na literatura não há diploma reconhecido que confira direito à palavra. Sendo assim, para determinar quem pode enunciar, um posicionamento define, à sua própria maneira, o que é um autor legítimo. Nas palavras do analista:

Um posicionamento, portanto, não se limita a defender uma estética, definindo também, de modo implícito ou explícito, o tipo de qualificação exigida para se ter a autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores contra os quais ela se constitui. Quem no século XVIII reivindicasse as Luzes deveria demonstrar variados conhecimentos científicos e interessar-se pela reforma do sistema político, enquanto um poeta lírico romântico deveria ser dotado de uma forte

sensibilidade, ter passado por experiências dolorosas e assim por diante (2006, p.152).

Maingueneau chama de *vocação enunciativa* o processo através do qual um sujeito se sente “chamado” a produzir literatura. O que poderia ser dito sobre a produção de MB levando em conta as reflexões do analista? Que tipo de qualificação é exigido pelo posicionamento em que se inscreve o escritor? Que posicionamento é esse? De que vocação enunciativa se trata? A seguir procuramos responder a essas questões tomando para a análise, sobretudo, as crônicas de MB.

Em artigo que discute a cultura no Brasil de 1900 a 1945, Candido (2006) aponta dois momentos decisivos na literatura brasileira, o Romantismo e o Modernismo, afirmando que

ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão (Candido, A., 2006, pp.118-119).

De acordo com o crítico, a Semana Moderna de 22 foi o catalisador de uma nova literatura, coordenando, devido à ousadia de alguns de seus participantes, tendências capazes de renovar a poesia, a música, as artes plásticas. No terreno literário, os novos encontram duas tendências estéticas “praticamente esgotadas pela ausência de agitação intelectual: o idealismo simbolista e o naturalismo convencional” (p. 124).

O Modernismo, segundo Candido, rompe com as duas tendências e inaugura um novo momento, inscrevendo-se no local, no particular, “com força e até arrogância”. O “sentimento de triunfo” assinala o fim da posição de inferioridade em relação a

Portugal e define, assim, a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular assinalada pelo crítico.

Candido explica que em nossa cultura há uma ambiguidade fundamental, qual seja, a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas mestiço etnicamente, situado nos trópicos e sob influências de culturas ameríndias, primitivas e africanas. Essa ambiguidade provocou um certo constrangimento nas afirmações particularistas, o que se procurava resolver por meio de idealizações. O Modernismo, continua Candido, rompe com esse estado de coisas: “as nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (p.126). Nas palavras do crítico:

Não se precisaria dizer ou escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (Candido, A., 2006, p.126).

Na visão de Candido, soma-se ao “desrecalque localista” o nacionalismo acentuado dos escritores modernistas, que despreza o patriotismo ornamental de Olavo Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, “para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país” (p.128).

As considerações do crítico permitem que tracemos um perfil do que seria o posicionamento modernista, do que seria necessário para a inscrição nesse posicionamento. De início, uma necessidade de descobrir o Brasil e os brasileiros, de valorizar sua cultura, sua língua, marca as produções dos autores. Trata-se de um posicionamento que se constrói rejeitando aquele que valorizava temas de antemão poéticos, “elevados”, que exigiam para sua expressão uma linguagem ornamentada e artificial.

A leitura das crônicas permite vislumbrar como MB enuncia através desse posicionamento modernista. Vejamos o trecho abaixo:

Nunca vi cidade tão caracteristicamente brasileira como a “boa terra”. Boa terra! É isso mesmo. A gente mal pisou na cidade baixa e já se sente tão em casa como se ali fosse a grande sala de jantar do Brasil, recesso de intimidade familiar de solar antigo com jacarandás pesados e nobres. Ali a gente se sente mais brasileiro. Em mim confesso que, mais forte do que nunca, estremeceram aquelas fundas raízes raciais que nos prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície. E fiquei comovidíssimo, querendo mais bem não somente aos baianos, com que ali me irmanava, senão também aos patrícios mais afastados ou mais esquivos – paulistas, acreanos, gaúchos, mato-grossenses. Comoção brasileira, como experimentei também vendo o coro de anjinhos mulatos de Tarsila do Amaral (Bandeira, M., 2006, p. 33).

Guimarães (2006), organizador da edição das *Crônicas da província do Brasil*, considera que essa produção de MB tem como perspectiva um empenho de conhecimento do país. As viagens que faz, muitas delas na companhia de amigos do modernismo, o que vê e descobre maravilhado, são tema da maioria das crônicas. Em *Bahia*, publicada em 1927, MB relata a emoção de sua viagem à “boa terra”, lugar onde se sente mais brasileiro, mais próximo de seus irmãos brasileiros, lugar onde experimenta uma “comoção brasileira”, relato que pode ser explicado levando em conta sua inscrição no posicionamento modernista.

Mais uma vez, podemos notar, no trecho transcrito, a sobreposição das instâncias da pessoa, do escritor e do inscridor. Além da instância do escritor, a da pessoa se manifesta em diferentes momentos, como naquele quando MB relata que havia avistado a cidade. A do inscridor pode ser observada na forma

como se dá a construção do relato de viagem, a cenografia da crônica. Nela, destaca-se o lugar atribuído ao leitor: este é “convocado”, por meio do emprego de *a gente* e do *nós* inclusivo (*que nos prendem ao passado extinto*), a partilhar da “comoção brasileira” que toma conta do poeta.

Guimarães (2006) observa que na primeira edição das *Crônicas da província do Brasil*, editada pelo próprio MB em 1937, figuravam textos produzidos, em sua maioria, para o jornal *A Província*, do Recife. Dentre eles, crônicas que se referiam a Ouro Preto e ao Aleijadinho, que acabaram por não aparecer quando da reedição do livro, pois foram incluídas no livro *O guia de Ouro Preto*, publicado em 1938. A seguir transcrevemos um fragmento de *O Aleijadinho*:

Em 29 de agosto de 1930 fez duzentos anos que nasceu em Ouro Preto, o artista genial, cujo nome raros saberão por inteiro – chamava-se Antônio Francisco Lisboa, e mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. Na verdade tão mal conhecido. (...) Mesmo em Minas, e em cidades onde trabalhou, Antônio Francisco Lisboa é quase desconhecido. O que se sabe dele é a vaga tradição de homem do povo, deformado pela moléstia e capaz de, embora desprovido de dedos (só tinha os índices, e os polegares), talhar santos e virgens que parecem viver e respirar, e isso sem nunca ter recebido nenhuma lição de mestre – em suma gênio absolutamente espontâneo, sem hereditariedade nem cultura (Bandeira, M., 2006, pp. 49-52).

As viagens permitem que MB conheça lugares e personalidades importantes da cultura brasileira, muitas delas desconhecidas e desvalorizadas, como é o caso de Aleijadinho. A crônica, publicada em 1928, pode ser lida como um tributo ao artista de Ouro Preto, uma homenagem que procura valorizar o gênio, aquele que, mesmo deformado pela moléstia, sem cultura formal, atinge esse patamar. O tom da crônica é um misto de

orgulho e indignação. Orgulho de “descobrir” um gênio em uma figura tão pouco conhecida, indignação de atestar o desconhecimento.

A leitura da crônica permite comprovar as observações de Candido a respeito do “desrecalque localista” que marca o posicionamento modernista. Trata-se de valorizar o Brasil e sua cultura, de preservá-la. Sobre isso, Guimarães (2006) lembra que foi criado em 1937, com base em um projeto de Mário de Andrade, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e depois o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que tinham por objetivo promover o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento sobre o patrimônio histórico brasileiro. Assim, as crônicas de MB contribuem para dar visibilidade a lugares e artistas que precisariam receber atenção especial, ser protegidos e preservados.

No entanto, as crônicas de MB não tratam apenas de personalidades históricas. Elas também dão lugar a figuras do povo que, contemporâneas do poeta, eram reconhecidas como representantes da “baixa cultura”, que os modernistas julgavam ser preciso valorizar. É o caso de João Barbosa da Silva, o Sinhô, carioca compositor de sambas, gênero musical que nasce nos anos 10 e 20. Retiramos o seguinte trecho de *O enterro do Sinhô*, publicada em 1930:

(...) Mas a gente não podia deixar de gostar dele desde logo, pelo menos os que são sensíveis ao sabor da qualidade carioca. O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda. De quando em quando, no meio de uma porção de toadas que todas eram camaradas e frescas como as manhãs de nossos suburbiozinhos humildes, vinha de Sinhô um samba definitivo, um *Claudionor*, um *Jura*, com um “beijo puro na catedral do amor”, enfim, uma dessas coisas incríveis que pareciam descer dos morros lendários da cidade, Favela,

Salgueiro, Mangueira, São Carlos, fina-flor extrema da malandragem carioca mais inteligente e mais heroica... Sinhô! (Bandeira, M., 2006, pp.97-98).

Observe-se que o músico é tratado pelo apelido carinhoso, *Sinhô*, como era chamado pelos que gostavam dele. Seus traços mais marcantes e importantes aparecem ligados à sua procedência: ser carioca e ser do povo. Esses traços são enfatizados graças à recorrência do intensificador *mais* (mais povo, mais carioca), que aparece também empregado para acentuar *personificação* e *malandragem carioca*. A caracterização permite, assim, valorizar não só a figura do músico, mas também os cariocas dos morros, as pessoas do povo.

A referência aos lugares, aos “morros lendários da cidade”, remete o leitor de MB ao morro da Babilônia de o *Poema tirado de uma notícia de jornal*, que dá lugar a um personagem do povo – João Gostoso – cuja condição humilde é nele retratada. Na crônica, não se desce do morro para a morte, como ocorre com João Gostoso ao atirar-se na lagoa Rodrigo de Freitas, mas dos morros descem “coisas incríveis”, aquilo que têm a marca de seus moradores, compositores de sambas como *Claudionor* e *Jura*.

Note-se, mais uma vez, o emprego do diminutivo, dessa vez na expressão *suburbiozinhos humildes* (apareceu antes na crônica *Bahia* na expressão *anjinhos mulatos*). Como destacamos em trabalho anterior, acreditamos ser esse recurso uma forma de materializar um traço do estilo bandeiriano, a saber, o *ethos* doce com que enuncia, o tom que emerge das cenas construídas pelos textos. Voltaremos a essa questão quando tratarmos do estilo da obra do autor.

Ainda em relação ao posicionamento modernista: enunciar conforme esse posicionamento, usufruir dessa autoridade enunciativa exige também um escritor dotado de conhecimentos sobre as artes em geral. No que diz respeito a MB, suas crônicas revelam um profundo conhecimento de diferentes manifestações artísticas: pintura, música, teatro, literatura. Para Arrigucci (1990),

“a obra de Bandeira contém em si as direções fundamentais de acercamento da poesia às artes vizinhas em seus experimentos de novidade formal, exigência artística que a vanguarda modernista se imporá” (1990, p.169).

Frota (1987), que procurou reunir textos do autor sobre crítica de arte, destaca que MB, assim como os primeiros modernistas, “estava no cruzamento da linha de diversos propósitos do Movimento: a recuperação do passado artístico do país e o direito permanente à pesquisa estética” (p.60). Entre os temas que se destacam nas crônicas, a pesquisadora cita o ensino das artes, análises da então vanguarda das artes plásticas, entre outros. Vejamos o trecho a seguir:

Foram numerosos os candidatos ao prêmio de viagem do Salão. Na seção de pintura a disputa se reduziu aos nomes de Portinari e Constantino, os mais fortes do grupo. O júri premiou Portinari pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Candido Portinari é um paulista de 23 anos, que possui excelentes dons de retratista. A sua técnica é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio (Bandeira, M., 2015, p. 75).

MB escreveu mais de uma crônica sobre Portinari, razão de Carlos Drummond de Andrade, organizador de *Andorinha andorinha*, tê-las reunido sob a rubrica *O numeroso Portinari*. No trecho transcrito, da crônica *Um rapaz de 23 anos*, publicada em 1928, MB relata a premiação concedida pelo Salão de Belas Artes ao jovem artista, criticando o que seria “o espírito dominante na escola”, que explicaria a rejeição da obra de Portinari nos anos anteriores. O artista só consegue o prêmio quando faz “concessões

ao espírito dominante na escola”, o que é observado e lamentado pelo cronista.

Observe-se como MB se refere à técnica de Portinari: *larga e incisiva*, atributos inusitados e significativos. É igualmente expressiva a consideração que faz acerca da forma de o artista retratar seu modelo: o exterior apreendido (*semelhança*) e o interior (*caráter*) são *apanhados*. Vejamos outra crônica de *O numeroso Portinari*, essa denominada *Cores da miséria*:

Anteontem dei um pulo à casa de Portinari para ver as telas que ele vai mandar à bienal do México. O que há de novo nelas são as cores. De vez em quando Portinari se vira para um certo setor de sua paleta, onde se esbalda. Os temas são os mesmos: músicos, espantalhos, enterros, casamentos, meninos brincando (há entre estes um de bodoque, que é uma de suas obras-primas). Nenhuma figura bonita. Ao contrário, todas são pungentemente feias, que é assim que Portinari vê ou se lembra da nossa população do interior ou das favelas – subnutrida, raquítica, opilada, escanifrada. Toda essa miséria esplende, porém, em tonalidades ricas, em jogos de volumes de fazer inveja aos mais ousados concretistas (Bandeira, M., 2015, p.81).

Publicada em 1958, a crônica mostra o encontro de MB com um artista no auge de sua carreira, não mais precisando esconder sua adesão ao movimento moderno, a “tendência modernizante” de sua técnica. Isso porque o interesse do artista, como diz o cronista, não é pintar “figura bonita” (aquilo que o espírito dominante pregava), mas retratar a “nossa população do interior ou das favelas”. São, assim, ideais partilhados; assim como MB, Portinari se inscreve no posicionamento modernista, os temas de que se ocupa vêm do povo e de seu sofrimento, eles são a matéria de sua arte.

MB é também um ouvinte de música (nome de uma das seções de *Andorinha andorinha*), suas crônicas revelam um

conhecimento refinado sobre o assunto. Na década de 20 já contribuía para a revista musical *Ariel* e para *A Ideia Ilustrada*, contribuições que se estendem por quatro décadas. No trecho que aparece abaixo, o autor discorre, de forma irônica, sobre sua (não) aptidão para fazer crítica de arte e de música. O nome da crônica é *Nem críticos de música nem de pintura*.

A verdade é que minha incompreensão em pintura e escultura é tão grande que o primeiro contato com um quadro ou uma estátua me deixa quase sempre como que vazio de inteligência e sensibilidade. (...) Não entendo de pintura e não tenho pena. Nem entendo de música, e aqui sinto pena de veras. O senhor Antônio Ricardo anda realmente enganado se me toma como entendido em música. O artista da *A Província*, que se mostra enfronhado em pintura, parece bem fraquinho como aptidão musical. Deve ser um desses ouvidos duros que não sabem distinguir um tom maior do menor. Senão, não poria a nossa crítica de música em plano superior à das outras artes. Veria que é tudo a mesma coisa. Tudo mau. Justamente na música é que se revela uma incompreensão e uma ignorância mais escandalosas. Isso explica-se facilmente. A técnica musical funda-se em muito mais ciência que a das outras artes. Para apreender criticamente uma obra musical nova, a simples audição não basta. Ora, os conhecimentos que exige o exame de uma partitura são muito mais duros de granjear do que os que reclama a técnica de outra arte qualquer. Mesmo à simples audição, que finura de ouvido não se torna precisa para apreender as combinações harmônicas e o jogo sutil do contraponto? Em pintura há meio de blefar o vazio falando com alguma elegância, mesmo traduzida, em “massas e volumes”, em “valores”, em “perspectiva aérea” e outros caboches críticos. Em música não. Não se pode falar em uma “sucessão de quintas” sem saber reconhecer de ouvido uma quinta. Um acorde de sétima diminuta é alguma coisa mais

do que uma simples expressão literária. São raríssimos os nossos críticos musicais que possuem alguma tintura de ciência musical. Daí a inanidade de todos eles (Bandeira M., 2008, pp. 159-160).

Embora tivesse sido poupado das críticas do articulista de *A Província*, MB acusa-o de ter pouca aptidão musical. Afirma que não entende nem de pintura nem de música, ressentindo-se pelo desconhecimento dessa última. O interessante é que, na sequência, dá uma “lição” que só um conhecedor poderia dar, lançando mão de termos técnicos para explicar a complexidade da “ciência musical”. Assim, produz-se a imagem de um autor que, ao contrário do que diz, sabe muito bem distinguir um tom maior de um menor, sabe examinar uma partitura, tem a finura de ouvido necessária “para apreender as combinações harmônicas e o jogo sutil do contraponto”, pode reconhecer uma quinta e, ainda, entende o que é um acorde de sétima diminuta!

Na crônica abaixo, MB discorre sobre a obra de Ricciotto Canudo, nome ligado ao futurismo italiano:

A literatura, arte intelectual por excelência, tem relações muito sabidas com as outras artes e até, sobretudo, com a mais estreitamente sensorial delas – a música. É raro o escritor que, como Machado de Assis, possua um temperamento exclusivamente literário ou, quando dotado com a sensibilidade e o gosto de outras artes, restrinja deliberadamente os seus processos tão só àqueles de essência intelectual. Cada escritor é transpositor literário de elementos espirituais ou técnicos da pintura, da escultura ou da música. Alguns mesmo são espíritos cíclicos, e realizam literariamente a síntese de todas as artes. Ricciotto Canudo foi um caso desses (Bandeira, M., 2008, p. 43).

No trecho, o cronista traça um perfil do autor legítimo do posicionamento modernista, a saber, aquele que, como Ricciotto

Canudo, seja “dotado com a sensibilidade e o gosto de outras artes”, a música destacada. Somente os indivíduos dotados desses atributos poderão ser “chamados” a escrever, a produzir literatura. A relação entre vocação enunciativa, qualificação e autoridade fica clara nesse fragmento da crônica.

A aproximação entre a música e a sua obra pode ser medida pela influência que MB exerceu sobre compositores não só de sua geração. O musicólogo Vasco Mariz, autor de *A canção brasileira*, afirma que na quinta edição dessa obra, publicada pela editora Nova Fronteira em 1985, fez um levantamento dos poetas brasileiros mais musicados e, no exame de 60 compositores, constatou que “nada menos de 72 vezes foi Manuel Bandeira musicado, seguido de Cecília Meireles, 41 vezes, e Carlos Drummond de Andrade, 34 vezes” (1985, p. 66).

Para Mariz, a contribuição de MB para a música brasileira foi variada e extremamente significativa. Na avaliação do musicólogo, o poeta exerceu no Rio de Janeiro “o papel de mentor intelectual de numerosos compositores, em ação paralela à que Mário de Andrade exercia em São Paulo” (1985, p. 66). MB foi amigo de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Jaime Ovalle, entre outros músicos da época. Com o primeiro, Mariz destaca a parceria entre MB e o maestro que vai além do aproveitamento que este fez de versos do poeta. O musicólogo destaca que

Bandeira forneceu a letra para a melhor das Serestas de Villa-Lobos, a famosa *Modinha*, escrita em 1926, e aqui ocorreu exatamente o contrário do que sucede normalmente: ele fez os versos expressamente para a melodia folclórica que Villa havia escrito, isto é, *depois* da composição (1985, p. 66, grifo original).

No *Itinerário de Pasárgada*, depois de reconhecer a influência da música em sua poesia, MB trata da proximidade entre as duas artes, e também da especificidade de cada uma. Sobre suas parcerias musicais, além de Villa-Lobos, apontada por Mariz, MB

menciona duas letras para canções de Jaime Ovalle, nome importante do Modernismo e amigo pessoal do poeta. Vejamos suas considerações acerca dessas parcerias:

Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emiti-la nessa vogal.” E lá se vai toda a igrejinha do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas (Bandeira, M., 1985, p.73).

Para MB não se trata apenas de escrever versos para uma dada melodia, mas de selecionar palavras adequadas, que “façam corpo com a melodia”. Daí considerar necessário colocar a poesia de lado nesse trabalho, uma constatação das especificidades da linguagem musical e da linguagem poética. Ao comentar a constatação que faz Bandeira acerca da autonomia das duas linguagens, Arrigucci (1990) observa que

Este reconhecimento teórico de limites intransponíveis para a música da poesia não tolheu, porém, os experimentos do poeta no sentido da exploração prática das afinidades entre as duas artes. E isto contribuiu decerto para aguçá-lhe ainda mais a percepção do ritmo poético, dos valores timbrísticos das vogais, dos jogos de assonâncias, aliterações e rimas, de toda a tessitura sonora do poema, cujas finas relações com o sentido soube captar em toda a sua dimensão e profundidade (Arrigucci, D., 1990, p.173).

Ainda na avaliação de Arrigucci, a música para MB não foi apenas um gosto ou um prazer, mas também um objeto de

imitação (como a pintura). Trata-se de uma linguagem “ cujo padrão estrutural e procedimentos de composição poderiam ser eventualmente imitados por recursos de técnica poética na estrutura do poema, buscando-se um efeito artístico análogo” (1990, p.170). A leitura do trecho abaixo permite comprovar as considerações do crítico:

Quando Carlos Drummond de Andrade e esse vosso criado fomos convidados a ouvir os Jograis de São Paulo, confesso que o apelido medievalista me assustou um bocado. Mas o convite era instantâneo, o espetáculo um pouco de homenagem a nós e a Vinícius de Moraes, que visitávamos a Pauliceia, não havia como fugir. Depois, alguns amigos tranquilizaram-nos: os Jograis eram interessantíssimos. Fomos e não nos arrependemos. Os amigos tinham razão: os Jograis são de fato interessantíssimos. (...) Os Jograis são, pois, quatro rapazes simpaticões, três com voz grave, um atenorado, o que serve admiravelmente ao conjunto quando surge nos poemas a restrição irônica, os quais dizem poesia em coro, num estilo, por assim dizer, oratorial, lendo os poemas, não declamando de cor e, portanto, não teatralizando-os. O mal da declamação é, a meu ver, a teatralização. Recitar um poema tem que ser como cantar um *lied*: a expressão deve estar toda na voz e nos olhos. Os Jograis se exibem também individualmente, e às vezes até beníssimo, como foi o caso de Carlos Vergueiro em meu “Desencanto”. Mas aí se confundem com os bons declamadores. A originalidade e a excelência deles está no coro, no poema dito a quatro vozes, o que permite pôr em destaque certos elementos dramáticos, humorísticos ou simplesmente musicais. Por exemplo; na “Evocação do Recife, as variantes “Capiberibe, Capibaribe”. (A propósito, uma crítica: quem deve dizer a primeira forma é o da voz atenorada: no momento não me recordo se Ruy Affonso ou Rubens de Falco. Capibaribe soa um Capiberibe

abemolado: foi a intenção musical que pus na variante.)
(Bandeira M., 2014, pp.103-104).

Na época de MB, era comum a apresentação de jograis que declamavam poemas de nomes conhecidos. Na crônica *Jograis de São Paulo*, MB relata sua ida a uma dessas apresentações, relato enunciado em um ethos agradecido e carinhoso, o mesmo ethos que emerge da leitura de muitos de seus poemas. O carinho do cronista abarca a “Pauliceia”, lugar de apresentação do coral, e seus habitantes, em especial um bastante querido, falecido quando da publicação da crônica (1955) – Mário de Andrade. A voz de Mário ressoa na voz de MB duas vezes, nas duas avaliações sobre os jograis: *interessantíssimos*, como o *Prefácio interessantíssimo* de autoria do amigo.

A pequena ressalva que faz sobre a atuação dos rapazes, que aparece entre parênteses, mostra o conhecimento de MB a respeito de sons, de sua combinação e efeitos. A observação demonstra como as dimensões da regulação e da figuração estão imbricadas, pois ao mesmo tempo que o poeta constrói uma identidade criadora, que conhece e domina a arte musical, procura gerir a (re)produção de sua obra. Dessa forma, a crônica revela que MB se vale da composição do poema para construir efeitos análogos ao da música (“foi a intenção musical que pus na variante”).

Vê-se, assim, que o poeta tem um conhecimento bem fundamentado das relações entre a arte da música e a da poesia, conhecimento de que se vale para compor sua obra, para legitimá-la. O conhecimento é importante também para que os escritores modernistas possam explorar as possibilidades e riquezas da música do povo, uma tendência forte desse movimento. Nesse sentido, Arrigucci (1990) destaca que:

Com efeito, os contatos de Bandeira com a música e os músicos, com o filão musical do movimento modernista, bem como suas ligações profundas com Mário e com Jaime Ovalle, sob os diversos ângulos que assumiram, só podem ter

facilitado a abertura do poeta para essa dimensão popular, que, por outro lado, as próprias condições de sua vida material também propiciavam. (...) Por esses contactos decisivos, que o poeta acabaria por transformar em vínculos fundos, ele não apenas descobre uma matéria particular, desentranhada ela própria da realidade histórico-social brasileira, fazendo aflorar um vasto e fértil temário; mas também dá com possibilidades concretas de formalização desses novos temas (Arrigucci, D., 1990, p. 173).

Na crônica *Sinhô*, destacamos que MB dá lugar à figura de um músico popular, elevando sua condição à de um representante legítimo de nossa cultura. Além do samba, aparecem, nas crônicas, assim como nos poemas de MB, inúmeras referências a cantigas populares, a músicas de nosso folclore. Na crônica abaixo, podemos dizer MB pratica uma espécie de militância modernista, ao defender as manifestações artísticas populares. Vejamos:

Senhorita Elsie Houston mostrou mais uma vez, em recital que se realizou no dia 16 no Cassino do Passeio, a excelente escola em que educou sua voz. A escola foi di Ninon Vallin. (...) Na terceira parte, Mlle. Houston deu-nos em primeira audição oito das “serestas” de Villa-Lobos, série que com as “Cirandas” pra piano são o que o nosso grande compositor fez de mais gostosamente melódico até hoje. Mlle. Houston teve nas “Serestas” o concurso inestimável de Mme. Villa-Lobos ao piano. Ambas fizeram valer todas as intenções daquela música, da qual disse o autor no programa do concerto coral do Lírico que é uma nova forma de composição para canto que lembra elevadamente todos os gêneros das nossas tradicionais serestas, toadas dos nossos esmoladores, músicos-ambulantes, e várias cantigas e pregões de carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. Percebe-se tudo isso, de fato, – menos que seja

uma nova forma de composição. Protesto também contra o advérbio *elevadamente*, que inculta *baixeza* das nossas tradicionais serenatas, toadas, pregões, etc., etc. O aboio de nossos vaqueiros, temas índios, como o “Teiru”, e de macumba negra, como o “Xangô”, são da mais sublime elevação. Estão mais perto de Deus do que toda a ciência de um compositor culto, mesmo genial como Villa-Lobos (Bandeira, M., 2015, p. 143).

Ao fazer a crítica do recital ocorrido no Cassino do Passeio, MB elogia a cantora lírica Mlle. Houston, então residente no Rio de Janeiro e amiga de modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e do próprio cronista. A terceira parte do recital ganha a maior atenção de MB, aquela em que são executadas músicas de “nosso grande compositor” Villa-Lobos. Na visão de MB, as “Serestas” e as “Cirandas”, composições inspiradas em quadras populares e temas brasileiros, “são o que o nosso grande compositor fez de mais gostosamente melódico até hoje”. Observe-se a presença do modalizador na expressão *gostosamente melódico*, recurso de que se vale MB de forma recorrente em sua produção no regime delocutivo. Destaque-se, também, o adjetivo *gostoso*, que leva o leitor de MB a evocar poemas nos quais essa palavra surge para enaltecer as coisas do povo, sua cultura e sua língua (“Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”).

MB reproduz na crônica o que diz o autor no programa do concerto, fazendo observações interessantes. De início, não concorda com a ideia de que a seresta seja uma nova forma de composição, já que entende as manifestações musicais mencionadas, isto é, as tradicionais serenatas, as toadas dos músicos ambulantes, e até mesmo os cantos dos boiadeiros, campeiros e pedreiros, como uma forma de composição, como música de primeira grandeza e não menos que isso. Ressalte-se o emprego de *nosso*, para fazer referência às pessoas do povo, do nosso povo, com quem o poeta se identifica, de quem se

aproxima. Na sua totalidade, são “personagens” paratópicas, muitas vezes, tema de seus poemas.

Na sequência MB protesta contra o emprego do advérbio *elevadamente* que, de forma arguta, percebe inculcar “baixeza” nas músicas a que se referiu anteriormente. Para o cronista, ao contrário, são formas musicais elevadas, “da mais sublime elevação”, uma defesa veemente dessas manifestações. Note-se que o trecho é carregado de lirismo (“estão mais perto de Deus”), e poderia figurar em algum poema de MB. Nesse sentido, é possível dizer que o leitor de MB reencontra, na leitura da crônica, o estilo do *inscritor*: “por meio disso, o autor confirma sua ‘grife’, a unidade de sua obra” (Maingueneau, 2006, p.142).

Dissemos que MB se vale de cantigas populares para compor seus poemas. O mesmo ocorre em relação às crônicas. O trecho seguinte foi retirado da crônica *Dívida para com o peixe vivo*, publicada em 1958:

Leio que está fundado nesta Capital o Clube do Peixe Vivo. Ainda bem. Muito precisamos os brasileiros (além de Brasília, naturalmente), da saudável alegria dos cantos conviviais, que eram tão do gosto dos mineiros no século XVIII, a julgar pelos relatos dos viajantes estrangeiros. (...) O Clube do Peixe Vivo será, sob a presidência honorária do Sr. Kubitschek, um cordial circuito de corações amigos, ensinando os brasileiros a se amarem no melhor dos mundos. O “Peixe vivo” é um canto convivial de Diamantina, que diz no seu estribilho:

Como pode o peixe vivo

Viver fora da água fria?

Como poderei viver

Sem a tua companhia?

Letra e toada são lindas. Creio não exagerar dizendo que considero a divulgação do “Peixe vivo” como um dos maiores serviços prestados ao Brasil pelo presidente Juscelino. A primeira vez que ouvi cantá-lo foi em casa de meu saudoso primo José Cláudio. Pedro Nava atuou como

corifeu e me lembro que Vinícius de Moraes estava presente. Cada um de nós teve de improvisar a sua quadrinha: Nava cantou:

Nas areias de Loanda
Dirceu chora noite e dia
Desde que sentiu perdida
Tua doce companhia.
Depois foi a minha vez e eu desafinei:
Vi uma estrela tão alta!
Vi uma estrela tão fria!
Estrela, por que me deixas
Sem a tua companhia.

Imediatamente entrei em transe e os dois primeiros versos da quadra germinaram posteriormente no poeminha “A estrela”, que figura na *Lira dos cinquent’anos* e é dos que me inspiram maior ternura de pai. A célula do “Peixe vivo” está visível na terceira estrofe:

Por que da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela
Por que tão alto luzia? (Bandeira, M., 2015, pp. 56-57).

A crônica exemplifica como as festas, os costumes e as músicas populares são tema também da prosa bandeiriana. O cronista explica ao leitor que *O peixe vivo* é um canto convivial, “tão do gosto dos mineiros no século XVIII”. Considerando a “divulgação do ‘Peixe vivo’ como um dos maiores serviços prestados ao Brasil pelo presidente Juscelino”, MB relata o episódio em que teve de “compor” de improviso uma quadrinha: não só uma parte da canção aparece transcrita na crônica, mas também a quadrinha composta na ocasião.

Em seguida explica que os dois primeiros versos da canção estão presentes em “A estrela”, transcrevendo a estrofe do “poeminha”. É interessante que MB diz que entrou “em transe” após ouvir a quadra, estado que permitiu a passagem da música

para a literatura. Nesse sentido, mostra ser um “transpositor literário”, expressão empregada em uma de suas crônicas, um autor alinhado ao posicionamento modernista.

Para Arrigucci (1990), a ponte com a música é relevante para o próprio modo de ser da poesia de MB. Isso porque, explica o crítico,

num primeiro momento somos levados a pensar que o encontro com o popular, tal como se dá na esfera da música, representa fundamentalmente a descoberta de uma matéria particular, historicamente determinada, quando na verdade ela é também, ao mesmo tempo, a descoberta de vias de acesso a uma forma universalizadora (1990, p. 174).

Em relação ao poema “A estrela”, vemos que a descoberta do popular não se restringe a adotar a quadra e seu ritmo, mas de, por meio dela, expressar um tema/sentimento universal (o medo da solidão), bastante presente nos textos do regime canônico de MB. Assim, a inserção de parte do poema na crônica permite ao autor reforçar junto aos leitores sua identidade criadora.

A leitura da crônica também permite constatar a estreita relação entre o espaço canônico e o associado. Maingueneau (2006) afirma que a natureza do espaço associado varia de acordo com o espaço canônico. Em relação ao posicionamento modernista, há uma proliferação do espaço associado, o que pode ser constatado pela obra de MB e de outros modernistas (o exemplo emblemático é Mário de Andrade).

Ainda segundo Maingueneau, a fronteira entre os dois espaços é renegociada por cada posicionamento, há autores cujas obras tendem a abolir a distinção entre os dois espaços, o que ocorre, no nosso entender, com a obra de MB. Nas crônicas, é possível apreender diferentes marcas do espaço canônico deixadas pelo autor. Em *Dívida para com o peixe vivo*, destaca-se a apresentação da estrofe do poema “A estrela”, por meio da qual é possível perceber o funcionamento da instância do *inscritor*.

São várias as crônicas em que MB fala de seus poemas, algumas vezes dando informações sobre as condições de sua produção. Nessas, podemos perceber que o espaço associado cumpre uma função importante, a saber, a de alimentar o espaço canônico, a de fornecer temas para a própria composição dos poemas. Vejamos o exemplo abaixo retirado da crônica *História de um poema*:

Queríamos sair da Praia da Figueira pela madrugada. À uma e meia o despertador estrilou. Levantamo-nos, tomamos café, e toca a descer a ladeira no escuro, por que a lua, com que contávamos, já tinha dado o suíte. O embarque foi o mais sereno de que rezam as crônicas de Figueira. Baste dizer que os canoieiros nem molharam os pés. O mar parecia uma pocinha de água.

(...) Eram cinco e meia, quando pusemos o pé na Praia de Mangaratiba. O trem partia às cinco e trinta e cinco: foi o tempo de me engasgar com um cafezinho quente. O resto da viagem correu bem, eu exausto, amodorrado, meio subconscientemente reduzindo tudo aquilo a poema, o maior que já fiz em minha vida. Quando cheguei ao meu apartamento no Rio, cadê poema? Só me tinham ficado gravados na memória os poucos versos que intitulei “Oração no Saco de Mangaratiba” e figuram no meu livro *Libertinagem* (Bandeira, M., 1985, p.499).

A crônica relata uma viagem do cronista marcada por um susto: depois da saída calma da Praia da Figueira, a canoa é atingida por um forte vento noroeste que quase a atira em Marambaia, local temido pelos tripulantes da embarcação. Conseguindo escapar e chegar à praia do Saco de Mangaratiba, MB conta que reduziu a experiência traumática a um longo poema, o maior de sua vida. No entanto, quando volta ao apartamento (e à consciência) só lembra de poucos versos, que reuniu em uma estrofe, a qual transcrevemos abaixo:

Nossa Senhora me dê paciência
Para estes mares para esta vida!
Me dê paciência pra que eu não caia
Pra que eu não pare nesta existência
Tal mal cumprida tão mais cumprida
Do que a restinga de Marambaia!...

É interessante observar no poema a presença de expressões nominais formadas por demonstrativos, “estes mares”, “esta vida” “nesta existência”, que remetem a um saber partilhado com o leitor, no caso, o sofrimento do poeta, a vida “que podia ter sido e que não foi”. Nesse sentido, a “Oração no Saco de Mangaratiba” não é a simples “redução” de uma experiência traumática, mas a expressão de uma subjetividade que se constrói no todo da obra bandeiriana.

Também podemos observar que, mais uma vez, o cronista se refere ao processo de criação em termos de transe, àquilo que foge à consciência. É importante lembrar a influência que as vanguardas europeias exerceram no modernismo da primeira fase, sobretudo o futurismo e o surrealismo. Sobre essa influência Candido (2006) observa que

No campo da pesquisa formal os modernistas vão inspirar-se em parte, de maneira desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália. Assinalemos, porém, que esse empréstimo se reveste de caráter bastante diverso dos anteriores. Com efeito, o Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado. (...) Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de

expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro (pp.127-129).

No que diz respeito ao Surrealismo, o Manifesto Surrealista de André Breton ressalta a importância do estado de vigília e do sonho para a criação artística. Assim, MB se mostra de acordo com o posicionamento modernista para o qual a escrita poderia ser explicada em termos de “possessão” (ou de *alumbramento*, como aparece no *Itinerário de Pasárgada*).

A noção de *ritos genéticos*, proposta por Maingueneau (2005), enriquece a discussão a respeito das condições de produção dos textos, do “preparo” para escrevê-los. Para o analista, é importante considerar o conjunto de atos realizados por um sujeito prestes a produzir um enunciado, o que inclui não apenas rascunhos e documentos escritos, mas também viagens e meditações. Em se tratando de literatura, Maingueneau explica que, embora cada escritor tenha uma maneira própria de escrever seus textos, isso não impede que essa maneira seja condicionada implicitamente “pelo estatuto do discurso literário de um momento e de uma sociedade dados, assim como pela ‘escola’ à qual ele se liga, querendo ou não” (p.139).

Dessa forma, não haveria incompatibilidade entre os ritos pessoais e ritos “impostos” por um pertencimento discursivo e institucional. É o que ocorre, como vimos, na produção de MB, pois as crônicas apresentadas explicitam um rito pessoal de escrita (o transe, o sonho) compatível com a representação de criação artística na qual o posicionamento modernista se reconhece.

Na crônica abaixo, *Romance do beco*, o espaço associado aparece relacionado ao canônico de forma diferente:

O marinheiro triste debruçou-se à janela do apartamento 54, olhou a paisagem de mares e montanhas equilibrada sobre telhados sujos e afinal, como sempre, acabou descaindo a vista na calçada do beco. Mas desta vez foi diferente, porque o homem desceu apressado os cinco lances de escadas do

edifício e foi escrever no paredão do convento “O Poema do beco”.

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

– O que eu vejo é o beco.

(Bandeira, M., 2006, p.171).

De acordo com Guimarães (2006), antes de ter sido selecionada para compor as *Crônicas da província do Brasil*, a crônica *Romance do beco* tinha sido publicada com o título “Marinheiro triste” em 1933, no jornal *Estado de Minas*. Foi a primeira vez em que o “Poema do Beco” foi publicado, no interior da crônica, depois saiu na imprensa, até finalmente figurar no livro *Libertinagem*. Na crônica, quem o escreve é um marinheiro triste, nome de um dos poemas de MB presente no livro *Estrela da manhã* de 1936.

Guimarães (2006) lembra ainda que MB produziu, ao longo de sua obra poética, outros poemas sobre o beco: “Última canção do beco”, de *Lira dos cinquent’anos*, de 1940; “Primeira canção do beco” e “Segunda canção do beco”, em *Estrela da Tarde*, na edição de 1963. De fato, os leitores de MB sabem dessa recorrência e, além disso, associam o lugar ao estado de espírito do poeta, à sua condição paratópica, na medida em que o *beco* representa o fim de uma caminhada, de uma busca (pela alegria, pela vida) que se mostrou infrutífera.

Podemos observar que o poema é usado para compor a crônica, mas não como ocorre em *Dívida para com o peixe vivo*, pois ele está integrado ao texto, inexistente referência indicando se tratar de um texto do espaço canônico. Assim, as fronteiras entre o espaço associado e o canônico se embaralham, um invade o território do outro.

Refletindo acerca da distinção entre os dois espaços, Maingueneau (2006) observa que o discurso literário funciona com base em um duplo movimento de desconexão (no espaço canônico) e de conexão (no espaço associado). Os criadores se

dividem, explica o analista, entre os posicionamentos que optam pela desconexão e os que preferem a conexão. No primeiro caso, teríamos a tentativa de separar a instância do inscritor daquelas do escritor e da pessoa; no segundo, uma indistinção de fronteiras entre as três instâncias enunciativas.

Levando em conta as observações de Maingueneau, é possível dizer que MB seria um criador que opta pela conexão, o que pode ser atestado pela leitura de suas crônicas. Um caso interessante, e que chama a atenção de Arrigucci e Guimarães, é a presença do nome Jaime Ovalle em sua obra: os leitores de *Bandeira* conhecemos bem o poema dedicado a ele, *o Poema só para Jaime Ovalle*. No que diz respeito aos textos em prosa, são muitas as referências ao amigo, além de três crônicas de título *Ovalle* e a crônica *O místico* que falam do boêmio.

Ovalle chegou ao Rio de Janeiro na década de 10, vindo de Belém do Pará. Era músico, primeiro ligado ao piano e ao bandolim, depois ao violão, e tornou-se conhecido como o “Canhoto”. Ele e MB ficaram amigos, frequentadores da Lapa e de sua vida boêmia. Outros artistas e poetas do Modernismo também o admiravam e escreveram sobre ele (Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo).

Para o Arrigucci (1990), seres como Ovalle, Irene, Rosa, Totônio Rodrigues habitam a obra bandeiriana fazendo com que o leitor se familiarize com eles, que “retornam periodicamente ao seu convívio como se fossem entes imaginários” (p.51). Arrigucci acrescenta que a prosa cumpre o papel de sustentar o mundo poético de MB, o que o crítico a considerar os dois “espaços misturados”. Sobre a figura de Ovalle explica:

Ou seja, tem um modo de ser parecido ao *como se* característico dos personagens de ficção que aparentam a realidade (são, por assim dizer, como se fossem realmente), sendo fictícios, e se reanimam a cada releitura. Pertencendo ao mundo real do poeta *Bandeira*, transmuda-se, porém, com facilidade, numa figura recorrente de seu universo

imaginário, tomando forma nos textos, onde passa a valer sobretudo pela força simbólica como que atinge o leitor (1990, p. 51, grifo original).

Guimarães retoma as observações de Arrigucci sobre os elos entre a poesia e a prosa de MB destacando haver “outras artimanhas no jogo entre o relato factual, ficção e poesia” (p.256). O autor exemplifica com a crônica *O místico*: para ele, ao omitir o nome de Ovalle e referir-se a ele como “o místico”, o cronista afasta o vínculo referencial e entra no espaço da ficção, Ovalle se torna personagem. Para Guimarães, certas crônicas contêm elementos do processo de passagem de um espaço a outro, configurariam, na verdade, o próprio processo.

De nossa parte, entendemos que observar os textos, sejam do espaço canônico como do espaço associado, levando em conta a complexidade da instância autoral (pessoa, escritor e inscritor) é mais produtivo em termos de análise e compreensão. O que parece intrigar Arrigucci e Guimarães é a mistura das instâncias e/ou a presença mais forte de uma instância quando se esperaria uma outra: no caso do primeiro, explicar a presença de um amigo da pessoa Bandeira em um de seus poemas; no segundo, a ausência do nome de um amigo da pessoa Bandeira em uma de suas crônicas.

Dissemos que nas crônicas aparecem muitas referências a Jaime Ovalle. Vejamos o seguinte trecho:

26 de julho. – Subo ao convés antes do jantar e mais uma vez fico bestificado diante da beleza de Vênus luzindo solitária de baixo do horizonte. Repito, mas com a impressão de o ter inventado naquele momento, o extraordinário ponto de macumba:

Estrela brilhante

Lá do alto mar!...

E sinto uma saudade funda de Ovalle (Bandeira, M., 1985, p. 525).

A passagem foi retirada de *Diário de Bordo*, publicada em 1957 (e depois reunida no livro *Flauta de papel*), dois anos após a morte de Ovalle. Como o próprio título sinaliza, a cenografia da crônica é a de um diário, no caso aquele escrito por MB quando estava viajando de navio para a Europa. Lançando mão das instâncias de funcionamento da autoria postuladas por Maingueneau, podemos dizer que a instância da pessoa se manifesta em todo o trecho, por exemplo, quando MB relata sua subida ao convés e a contemplação da beleza de Vênus. Ao citar os dois versos do ponto de macumba que evocam o amigo ausente, emerge a instância do escritor e do inscritor, quando MB afirma que repete os versos com a impressão de ele mesmo tê-los “inventado”. Na sequência, volta a emergir a instância da pessoa, mas imbricada à do inscritor, uma vez que a última linha do trecho (*E sinto uma saudade funda de Ovalle*) mais parece um verso, que poderia figurar, assim, em algum poema bandeiriano.

Agora vejamos um trecho retirado de *O místico*:

Os amigos do místico que fomos levá-lo a bordo do *Asturias*, voltamos do cais com a sensação penosa de ter perdido por alguns anos aquele que melhor sabia comentar e interpretar para nós a vida da cidade carioca, porque a sentia de instinto melhor que ninguém. E sobretudo a vida da Lapa, reduto carioca tão diferente de tudo o mais. Para compreender a Lapa é preciso viver algum tempo nela e não será qualquer que a compreenda. Para falar dela e fazer-lhe sentir todo o prodigioso encanto, só um Joyce – o Joyce de Ulisses, com sua extraordinária força de síntese poética. (...)

Ali nos reuníamos para comer os quitutes de Sinhá Rosa, para ouvir depois o místico cantar ao violão o *Zé Raimundo*, o *Como Chiquinha não tem, como Totonha não há* e tantas outras coisas que ele dizia ser do *folk-lore*, mas que em verdade parece que saíam inteirinhas de dentro dele: o músico não tomara inspiração do *folk-lore*, o *folk-lore* estava dentro dele, era sua única ciência – com a Bíblia (Bandeira, M., 2006, p.145).

Assim como no trecho anterior, as três instâncias aqui se manifestam, uma desliza sobre a outra. A pessoa fala do amigo de forma terna e carinhosa, chama-o de *o místico* por conta de este ser uma figura boêmia (que compreendia a Lapa) e religiosa (que conhecia a Bíblia). Seguindo a tendência de textos do espaço associado, a instância da pessoa é a que se sobressai, figura no primeiro plano. No entanto, a instância da pessoa enuncia junto à do escritor que, no trecho, indica o que é para ele, para seu posicionamento, o exercício legítimo da literatura (*Só um Joyce...*). Já a instância do inscriteur está presente na organização do relato, no retrato que o cronista faz do amigo (*o músico não tomara inspiração do folk-lore, o folk-lore estava dentro dele*), descrição que em muito se assemelha àquelas presentes em muitos textos do espaço canônico do autor.

Vimos que a vocação enunciativa, no que concerne ao posicionamento modernista, passa pelo conhecimento das artes em geral. Nesse sentido, MB produziu um grande número de crônicas em que discute literatura, leitura e autores. O poeta organizou antologias e estudou em profundidade não só a literatura brasileira, mas também a francesa, a inglesa, e outras. É comum na produção dos “modernistas das cavernas” (expressão que MB, em uma de suas crônicas, diz ter sido usada por Mário de Andrade para nomear os primeiros modernistas) figurarem estudos sobre literatura. São textos que cumprem a função de legitimar seus autores a se inscreverem em um posicionamento que exige conhecimentos acerca da arte literária.

Nas crônicas literárias, como as chamou o próprio autor, MB discorre sobre a produção de seus amigos, de autores consagrados (Gonçalves Dias, Castro Alves) ou mesmo de escritores desconhecidos. O cronista chegou a ter um espaço semanal no jornal *Diário de Notícias*, em que fazia resenhas críticas de livros publicados, espaço para o qual sugeriu o nome de “Impressões Literárias”. Vejamos parte de uma dessas crônicas:

Breno Ferraz, *Leonor Cabral*, peça em dois atos. São Paulo: Unitas Ltda.

Os parnasianos nada deram que prestasse em matéria de teatro. Não sou dos que renegam em bloco a estética parnasiana. Mas é certo que se moviam num mundo de preocupações formais. Ora, o teatro requer maior contato com a vida. O Sr. Breno Ferraz deixa ver seu pendor parnasiano na escolha do metro alexandrino, com a alternância, bastante incômoda para nós, das rimas graves e agudas. Teve que fraquear várias vezes, fugindo à alternância, deixando um ou outro verso sem rima ou rimando *falou* com *voo* ou *frio* com *agiu*, que fez trissílabo (*agio*), sem falar neste verso, possivelmente descuido de revisão: “Alberto que vos diga. Quem? Os vossos, mais ninguém!”. Parece-me que para fazer o teatro em verso temos de voltar à tradição vicentina da redondilha. É a constante rítmica do nosso idioma. Presta-se à expressão de todos os sentimentos, com uma plasticidade que o alexandrino nunca pôde ter senão na língua francesa (Bandeira, M., 2009, p.126).

Além dessa resenha, mais outras três compõem a crônica, um total de quatro, número que mostra o volume de trabalho exigido de MB para que escrevesse as “Impressões Literárias”. A crônica abre-se com uma crítica contundente (“Os parnasianos nada deram que prestasse em matéria de teatro”), que ilustra as observações de Maingueneau sobre um posicionamento não se limitar a defender uma estética, mas também definir, de forma explícita ou não, a qualificação exigida para se ter uma autoridade enunciativa, desqualificando os escritores contra os quais essa autoridade se constitui. Assim, ao contrário dos modernistas, os parnasianos “se moviam num mundo de preocupações formais”, o que os afasta da vida, do povo. É interessante a observação que faz o cronista, a saber, a de não ser daqueles que “renegam em bloco a estética parnasiana”, um tipo de comentário que os leitores de MB encontram também em seu Itinerário de Pasárgada:

Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista (Bandeira, M., 1985, p. 65).

Na crônica, MB utiliza uma linguagem técnica que revela seu conhecimento sobre os recursos e as possibilidades de expressão: os diferentes metros, os tipos de rima. Além disso, o cronista exibe conhecimento sobre a literatura portuguesa (tradição vicentina) e a francesa (plasticidade do alexandrino na língua francesa). Trata-se de um conhecimento, um tipo de qualificação ao qual se vincula a própria produção de MB no espaço canônico, pois nela é possível reconhecer influências de escritores portugueses e franceses (o que é explicitado no *Itinerário*).

O cronista defende a ideia de que a construção de um texto teatral em versos deve ser feita em redondilha (cinco ou sete sílabas poéticas), e não em alexandrinos (doze sílabas), uma vez que o efeito pretendido é a aproximação com a vida, com o público. Vimos na crônica *Peixe Vivo* um exemplo de quadra em redondilha (sete sílabas), a terceira estrofe do poema “A estrela”, que bem exemplifica a inscrição no local (no ritmo local, no caso) de que fala Candido (2006) em relação ao Modernismo. Sendo assim, ao mesmo tempo que critica o teatro “de pendor parnasiano”, MB indica como seria a composição de uma “verdadeira” peça teatral.

Já as crônicas que examinam publicações de escritores mais próximos, como Ribeiro Couto e Mário de Andrade, permitem observar aspectos interessantes. Começamos pelo exame de uma

crônica publicada em 1961, que enfoca o lançamento de *Longe*, livro do primeiro autor:

Ribeiro Couto: *Longe*

Quando a editora José Olympio lançou as *Poesias Reunidas* de Ribeiro Couto, escrevi uma crônica na qual assinalava que faltavam ao volume nada menos que quatorze anos de poesia, visto que os “Sonetos da rua Castilho”, última parte da coletânea, datavam de 1946. Agora, menos de um ano depois, aparece editado em Lisboa, o volume *Longe*, que se encerra com os “Sonetos da rua Hilendarska”. Na rua Hilendarska, em Belgrado, reside atualmente o poeta, que é o nosso embaixador na Iugoslávia. Quer dizer que estamos quase em dia com o poeta. Quase, porque a fonte dos belos versos continua a manar sem interrupção: “Saem-me sem eu querer!”, conta-me ele.

Longe se chama este livro. Ora, nunca me terei sentido mais perto do amigo do que lendo estes poemas, que são a mais fina flor de sua sensibilidade e de sua técnica. O poeta continua a cultivar o gosto daqueles momentos de “indecisão delicada”. *Longe* está cheio deles. E eles se exprimem agora preferentemente em metro curto. Em certo soneto relembra o poeta os tempos em que, rapaz, sua mão não se cansava “de trabalhar à noite o verso alexandrino”, o que lhe valeu ser o poeta de língua portuguesa que com mais doçura e flexibilidade o tem manejado. Mas agora se sente que a sua preferência vai para “o trapézio de metro curto”, em que se revela igualmente exímio.

Uma das excelências da poesia de Ribeiro Couto é o seu rimário. Não sei de poeta, em qualquer idioma, em cujos poemas as rimas caiam tão bem, com tamanha naturalidade, quer se trate de rimas fáceis, mas exigidas pela ligação com o assunto, quer se trate de alguma rima difícil a reclamar ginástica no trapézio. Não se assuste, porém, o espectador do

circo: o trapezista executará o salto sempre com a maior perfeição. (...) (Bandeira, M., 2015, p.267).

Da mesma forma que a anterior, essa crônica revela o conhecimento de MB sobre os procedimentos de construção da linguagem poética, sobre as literaturas de diferentes idiomas. No entanto, aqui não figuram críticas ao uso do alexandrino, pelo contrário, o cronista elogia Ribeiro Couto, afirmando que este é “o poeta de língua portuguesa que com mais doçura e flexibilidade o tem manejado”. Os elogios se estendem ao “trapézio de metro curto”, composição que o poeta vinha praticando também de forma exemplar, segundo o cronista. O rimário (sobre o qual apontou defeitos nos versos da peça teatral), por seu turno, é considerado “uma das excelências” da poesia do amigo. A metáfora do trapézio é bastante expressiva para nomear o trabalho do poeta, fazer versos, pois veicula a ideia de vigor e talento.

Observe-se a manifestação da instância da pessoa Bandeira em passagens do trecho, como aquelas em que o cronista dá a conhecer ao leitor reflexões e observações contadas a ele pelo próprio Ribeiro Couto (*conta-me ele*), que aparecem aspeadas: “Saem-me sem querer!”, “indecisão delicada”, “trapézio do metro curto”. É como *amigo* que MB se refere ao autor de *Longe*, cujos poemas permitem a proximidade e a comunhão entre os dois poetas. A essa instância imbrica-se a do escritor, que enuncia através de um posicionamento, isto é, avalia o livro da perspectiva de um modernista. Já a instância do inscritor se manifesta em todo o trecho uma vez que se pode dizer que a crônica é construída da mesma forma que foi o livro de que fala: com técnica e sensibilidade. Do trecho emerge um *ethos* doce e afetuosos, que o leitor conhece de outros textos bandeirianos.

Vejamos agora o trecho de uma crônica de 1931 que aborda o lançamento de *Remate de Males* de Mário de Andrade:

O meu primeiro contacto com o poeta de *Pauliceia Desvairada* declanchou em mim um movimento de repulsão: achei

detestável o seu primeiro livro (*Há uma gota de sangue em cada poema*). Somente, achando aquela poesia ruim, notei que era um ruim muito diverso dos outros ruins: era um ruim esquisito. Mas não tive esperanças. É que já tinha tido a decepção de outros ruins esquisitos. *Pauliceia Desvairada* veio mostrar que daquela vez eu me enganara. Aquele ruim esquisito era do legítimo, isto é, significava uma força e um talento ainda nos limbos do desconforme. *Remate de males*, o livro aparecido agora, é o termo da lenta evolução de Mário de Andrade (evolução que não é só literária, mas moral também) no sentido de compor em formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças, às vezes descontraídas, daquele ruim esquisito. O mais romântico, o mais pessoal, o mais rebelde, o mais brabo de nossos poetas – o flexionador de advérbios da *Pauliceia*, o deslocador de pronomes, o possesso lírico invectivador de burgueses, o pontilhista do carnaval carioca, o clown trágico das “Danças”, que são neste volume como uma reminiscência do puro lírico que foi o poeta, se transformou nos “Poemas da negra” e nos “Poemas da amiga” no mais sereno, no mais disciplinado, no mais azul dos nossos poetas de todos os tempos. Que vitória para o homem e para o poeta! (...) (Bandeira, M.,2006, p.135).

O início do texto surpreende o leitor, que se depara com uma crítica diferente da esperada acerca de um livro cujo autor é um dos maiores amigos do cronista. No entanto, não se trata de uma avaliação negativa, mas intrigante: *Pauliceia* é um livro ruim ou não? O estilo do inscritor Bandeira pode ser percebido aqui pela combinação inusitada das palavras, pelo efeito surpreendente que provoca: o livro era de um *ruim esquisito legítimo*. Na sequência, o cronista menciona o livro lançado – *Remate de Males* – considerando-o fruto de uma composição de “formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças, às vezes descontraídas, daquele ruim esquisito”, avaliação que já deixa entrever a

completa rendição (e admiração) de MB à obra do amigo, à sua própria figura, que aparece explicitada logo em seguida no trecho.

O cronista caracteriza Mário de Andrade valendo-se do intensificador *mais* acompanhado de qualificadores dispostos em escalas ascendentes, nas quais os últimos termos (*o mais brabo de nossos poetas, o mais azul dos nossos poetas de todos os tempos*) não deixam dúvidas quanto a seu ponto de vista. É interessante observar que a avaliação positiva se estende à pessoa do autor Mário de Andrade, o que pode ser constatado pelo comentário que aparece entre parênteses sobre a evolução da obra andradeana, *evolução que não é só literária, mas moral também*, e pelo último enunciado do trecho (*Que vitória para o homem e para o poeta!*).

Dados como esse nos levam a considerar as crônicas de MB um lugar privilegiado de sedimentação e legitimação da *comunidade discursiva* de que faz parte e na qual desempenha um importante papel (lembramos que Mário de Andrade o chamava de o São João Batista do Modernismo). Nos textos, são muitas as referências às obras dos amigos, à pessoa dos amigos, que convivem com ele ou com ele mantém relações, caso de Mário de Andrade com quem trocava cartas regularmente. Como escrevia para jornais de todo o país, as crônicas de MB funcionam como um meio de propagação da obra dos amigos modernistas.

Arrigucci (1990) destaca a contínua troca entre o universo de cada escritor e o espaço público. No âmbito dos contatos pessoais “é onde todos se enriquecem mutuamente, sentindo-se ligados num projeto até certo ponto comum e, por isso, mais estimulados a criar” (p.61). O crítico cita como exemplo emblemático Mário de Andrade, cuja casa na rua Lopes Chaves em São Paulo vira um ponto de referência da cultura brasileira, onde se reúnem os escritores e intelectuais.

MB, por seu turno, morador da Lapa, lá encontrava os amigos. Vimos na crônica “O místico” que o cronista faz referência a reuniões onde o grupo ouvia Ovalle executar suas músicas ao violão. Sobre isso, Arrigucci considera:

Essa nova geração de boêmios já nada tinha a ver com a boêmia dourada da *belle époque*, de Bilac, da confeitaria Colombo, dos bares como o Pascoal e o Castelões, das cervejarias e dos “clubes” da Praça Tiradentes, nem tampouco com aquela dos grupos simbolistas dos “chopes” e cafés-cantantes da Rua do Lavradio. (...) Os clubes noturnos chegavam até a Rua do Passeio, mas a Lapa propriamente era conhecida apenas como zona de prostituição (Arrigucci, D., 1990, p.65).

Não se trata, pois, de uma “boêmia dourada”, mas de uma boêmia que se junta aos invisíveis, àqueles que provêm de um “chão humilde”, que se tornam matéria da obra de Bandeira (e de outros autores modernistas). Textos como os de Arrigucci participam da construção de uma memória da comunidade discursiva a que se filia o autor Bandeira, assim como da delimitação do posicionamento modernista, ao comparar a nova geração de boêmios com a dos grupos parnasiano e simbolista. O trecho é um exemplar de *textos ou gêneros segundos*, isto é, aqueles que, ao lado de discursos que “supostamente produzem os conteúdos em sua ‘pureza’”, limitam-se “a resumir, explicitar etc., uma doutrina já constituída” (Maingueneau, 2006a, p.45).

Dessa forma, a comunidade discursiva ligada ao posicionamento modernista caracteriza-se por uma abertura para o mundo (embora MB fale bastante do espaço quarto), por uma convivência amigável e produtiva entre os amigos, de troca de escritos para o conhecimento e a avaliação dos mais próximos.

Exemplo interessante são as crônicas que abordam o lançamento de *Alguma Poesia*, o primeiro livro de poemas de Drummond. Guimarães esclarece que a crônica “Carlos Drummond de Andrade”, presente nas *Crônicas da província do Brasil*, foi publicada no jornal *Diário Nacional*, em 24 de maio de 1930, sendo que no dia 25 do mesmo ano saiu em *A Província* (jornal do Recife) a crônica de Bandeira “Um poeta de rara sensibilidade”, também abordando a estreia de Drummond em

livro. Guimarães reproduz trechos de cartas de Bandeira direcionadas ao amigo orientando-o a mandar o livro publicado ao diretor do jornal pernambucano, Gilberto Freyre, e avisando de sua intenção de escrever para o jornal paulista Diário Nacional falando de *Alguma Poesia*. Abaixo transcrevemos parte da crônica *Um poeta mineiro de rara sensibilidade*:

Não sei se o nome de Carlos Drummond de Andrade é conhecido em Pernambuco fora do pequeno círculo de pessoas que se interessam pela poesia modernista. Quero acreditar que não. Sem livro até agora, seu nome não aparecera senão nas revistinhas de vanguarda, que não chegam ao conhecimento do grande público. Aos pernambucanos que se tenham interessado pelo número mineiro do *O Jornal* por causa dos admiráveis desenhos de meu xará, não terá escapado o belo poema de Carlos Drummond inspirado na tradicional romaria de Congonhas do Campo.

O poeta é mineiro e deve andar pelos trinta anos. Antes da renovação modernista fizera versos medidos e rimados, creio que naquela cor desmaiada de Samain que aqui chamaram penumbrista. Quando os rapazes de São Paulo começaram a batalha, o senhor Carlos Drummond de Andrade escreveu na imprensa de Belo Horizonte uma série de artigos sobre as figuras principais do movimento. (...)

Agora o poeta comparece em livro. E esse livro nos revela, logo ao primeiro exame, um dos mais puros e belos da nossa poesia. Não pode haver dúvida: Carlos Drummond de Andrade é um dos grandes poetas do Brasil. Grande pelo fundo de sensibilidade e lirismo como grande pela técnica impecável de seus versos. (...) (Bandeira, M., 2008, p.290).

O cronista apresenta o poeta Drummond aos leitores pernambucanos, dizendo que ele já contribuía em *O Jornal*, edição do jornal mineiro dedicada a Ouro Preto que contou com a

participação de Manuel Bandeira, seu xará, artista plástico pernambucano (o poema drummoniano a que se refere é “Romaria”). Continua explicando que antes da “renovação modernista”, Drummond havia produzido versos ao estilo penumbriista, o que revela o conhecimento do cronista acerca das tendências e influências presentes no período pré-modernista. É bom lembrar que o próprio MB fez “versos medidos e rimados” antes de *Libertinagem*.

MB se refere à Semana de 22 como “a batalha”, expressão significativa e adequada para designar o bombardeio a que foram submetidos os “rapazes de São Paulo” nas apresentações realizadas no Teatro Municipal, a resistência que sofreram. É interessante observar que, da mesma forma que MB divulga a comunidade da qual faz parte, enfocando o lançamento de *Alguma Poesia*, Drummond também o faz em relação ao movimento modernista quando escreve sobre ele na imprensa mineira. Nos termos de Maingueneau (2006), as comunidades discursivas partilham um conjunto de preceitos e normas que explicam a produção de textos e também sua divulgação e avaliação.

MB considera o livro de Drummond “um dos mais puros e belos da nossa poesia”, avaliação que iria se confirmar nos anos seguintes. Aquilo que fala da poesia drummoniana o leitor reconhece em sua própria poesia: assim como a de Drummond ela é grande pela sensibilidade, pelo lirismo e pela técnica. Desse modo, estamos diante de autores cujas produções “pretendem ter um alcance global, dizer algo sobre a sociedade, a verdade, a beleza, a existência...” (Maingueneau, 2006, pp. 68-69).

As crônicas de MB são um material extremamente rico no que concerne a marcas do posicionamento modernista de valorização da língua brasileira. Para Candido (2006), como vimos, com o Modernismo ocorre na literatura e nas artes em geral o fim da posição de inferioridade e um sentimento de triunfo em relação ao Brasil, a seu povo e sua cultura. Com a língua não poderia ser diferente: trata-se de um posicionamento para o qual é importantíssimo mostrar a riqueza da língua do povo.

Nas crônicas, são inúmeras as referências ao “falar gostoso” do brasileiro, ao emprego da língua brasileira pelos modernistas (incluindo o próprio cronista) e por escritores como José de Alencar e Lima Barreto, além de comentários sobre lançamento de livros de filólogos (Antenor Nascentes), reforma ortográfica, ensino de língua e trabalho de revisores (que insistem em corrigir “erros” nos textos de MB). Começamos pela leitura do fragmento abaixo, da crônica *Amar verbo intransitivo*:

(...)

A língua! É preciso prevenir o público destes nortes da tentativa nobilíssima de Mário. A linguagem do romance está toda errada. Errada no sentido portuga da gramática que aprendemos em meninos do ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada. Mário se impõe dos nossos modismos. Emprega com denodo simples prosódia e sintaxe correntes na linguagem despreziosa de todos os brasileiros bem-educados. Estamos procedendo assim muitos poetas e escritores do sul. Procedo eu. Prudente de Moraes Neto, honesto como o pai e avô, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, mineiro poeta, João Alphonsus, poeta e prosadorão também, filho do saudoso Alphonsus de Guimaraens, e alguns outros, mandaram às urtigas o preconceito besta do purismo português. Viva o falar gostoso, arrastado e molenga destes carões morenos do Brasil! Podem nos desprezar à vontade: sabemos também fazer “Quintilhas de frei Antão”. É só pedir por boca. Não insistirei sobre isso. Quis só avisar. (...) (Bandeira, M., 2008, p.110).

Publicada no jornal *A Semana*, de Belém, em 1931, a crônica aborda o lançamento do livro de Mário de Andrade. Assim como nos textos anteriores, o cronista divulga a um público afastado do Rio de Janeiro, então capital do país, lugar onde morava MB, o nome e a produção de colegas modernistas. A ênfase recai sobre a língua empregada para compor o romance de Mário, “errada no sentido

portuga da gramática”, mas certa do ponto de vista brasileiro. Não há como não lembrar dos versos da *Evocação do Recife*:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada

Dessa forma, percebemos o posicionamento do autor tanto na produção do espaço associado como na do canônico, a imbricação desses espaços. É interessante destacar a afirmação do cronista, a saber, a de que não haveria problemas de os escritores modernistas escreverem na “sintaxe lusíada”: *sabemos também fazer “Quintilhas de frei Antão”*. A ressalva responde à crítica segundo a qual eles escreviam “errado” por desconhecerem as regras da gramática, por serem incultos. No fragmento abaixo, o cronista enfoca o lançamento de um livro de Ribeiro Couto:

Livro moderno e de sensibilidade cosmopolita pela sua inquietação e pela delicadeza de suas intuições artísticas, o *Jardim das Confidências* é, na sua sintaxe e na sua prosódia, um livro brasileiro. Essa prosódia e essa sintaxe são quase sempre as do estilo familiar, com os seus hiatos, o seu abandono, as expressões comuns e até os galicismos correntes: é a língua portuguesa viva e falada no Brasil. (...) (Bandeira, M. 2015, p.265).

Ao discorrer sobre a linguagem dos versos de Couto, o cronista ressalta sua prosódia e sintaxe tipicamente brasileiras. Para explicá-las, afirma serem elas as do estilo familiar, na qual se podiam encontrar *até os galicismos correntes*, uma linguagem

distante da artificialidade com que os poetas parnasianos compunham seus versos. Era comum o uso de palavras francesas nos textos dos modernistas, que refletia a influência da língua estrangeira sobre a língua portuguesa, fato que os puristas condenavam. Em muitos poemas de MB, e também nas crônicas, figuram palavras e expressões em francês. A condenação se assemelha àquela que ocorreu há duas décadas quando se tentou proibir o uso de estrangeirismos no Brasil.

O fragmento abaixo é parte da crônica na qual MB divulga o lançamento de *O Idioma Nacional*, de Antenor Nascentes:

Antenor Nascentes, *O idioma nacional*. Rio, 1926.

O senhor Antenor Nascentes é um nome feito no magistério., desde a sua tese de concurso à cadeira de espanhol do Colégio Pedro II. (...) Agora tendo passado a reger a cadeira de português do mesmo colégio, iniciou um novo escrito, que abrangerá cinco volumes, e constituirá, a julgar por esse primeiro, um utilíssimo e seguro depositário de fatos concretos de nossa linguagem. (...) O senhor Antenor Nascentes declara em prefácio querer respeitar as legítimas tendências da língua portuguesa no Brasil, por entender “que todas as modalidades fonéticas, semânticas e sintáticas, concorrentes no Brasil e *corretas*, devem ser preferidas pois representam o genuíno modo de falar do nosso povo”. Nos alegramos de ver tais palavras em boca de tal prestígio linguístico (Bandeira, M., 2008, p.108).

Escrita para a *Revista do Brasil*, a crônica revela a percepção de MB acerca da importância do registro e estudo de “fatos concretos de nossa linguagem” e não simplesmente a prescrição do que seria correto, a sintaxe lusitana. O cronista louva aquilo que o filólogo declara no prefácio, isto é, “querer respeitar as legítimas tendências da língua portuguesa no Brasil”. O trecho destacado traduz o que os modernistas preconizam e praticam, dando a essa prática a legitimidade provinda de estudos linguísticos (observe-

se a ênfase em *corretas*). O enunciado que fecha a resenha parece ser de autoria de todos os escritores modernistas e não apenas de MB: *nos alegamos de ver tais palavras em boca de tal prestígio linguístico*.

Em outra crônica, MB comenta o lançamento, em 1937, de *A língua nacional*, de Cândido Jucá Filho:

Cândido Jucá Filho: *A língua nacional*

O sr. Cândido Jucá Filho coloca-se entre os que negam que as diferenciações entre o português de Portugal e o português do Brasil autorizem a existência de uma “língua brasileira”, e até mesmo a existência de um ramo dialetal do português peninsular. (...) Os portugueses e os lusófilos andam muito irritados com os criadores de uma “língua brasileira”. Mas grande culpa lhes cabe em tudo isso. Em vez de aceitarem de boa cara as diferenciações introduzidas aqui por efeito de uma evolução divergente do idioma, foram eles que começaram a dizer, diante de um pronome colocado à revelia das regras peninsulares, que isso “não é português”. Se não é português e se não pode no Brasil considerar-se erro, será então brasileiro! A gênese dessa ideia de “língua brasileira” está aí. (...) Acho que a língua continua a ser, por enquanto, portuguesa. Mas o nome pouco importa: o essencial é que neste, como em outros pontos, falemos e escrevamos como a gente instruída fala. Tenhamos a coragem de falar e escrever “errado”. Quando eu tinha os meus treze anos e andava no Pedro II, vi uma vez Carlos de Laet aproximar-se do guichê do Jardim Botânico e pedir com toda a calma: “Me dá uma ida e volta”. Foi uma revelação para mim. Laet era um escritor de sabor clássico. Se dizia tão naturalmente “Me dá uma ida e volta”, isto não podia ser erro no Brasil. Podemos dizer isso escrevendo. O que não podemos escrever são construções como essa de Herculano; “se dizeis isto pelo que me destes, tirai-me que não vo-la pedir eu”. Porque no Brasil e nas suas atuais dependências não há pessoa alguma, seja o

mais primoroso escritor, que construa de semelhante modo essa frase. (...) (Bandeira, M. 2015, p.309).

Mais uma vez o cronista defende que se levem em conta as diferenças entre o português de Portugal e o do Brasil, as quais considera “efeito de uma evolução divergente do idioma”. MB refere-se à polêmica envolvendo a criação de uma língua brasileira e as reações negativas provocadas nos lusófilos e naqueles que consideram erro construções divergentes do que as regras peninsulares preconizam. A argumentação é construída de forma a mostrar a incoerência de tomar por erro a fala e a escrita de até mesmo pessoas cultas como Carlos de Laet, cujo pedido no guichê do Jardim Botânico (“Me dá uma ida e volta”) foi registrado e agora é contado pelo cronista. Aqui, como na crônica anterior, MB se vale do nome de um prestigioso autor para corroborar seu ponto de vista. Na exclamação “Tenhamos a coragem de falar e escrever ‘errado!’” manifesta-se de forma clara a instância do escritor, que vai gerindo o posicionamento modernista, para o qual é preciso aproximar a fala da escrita, ao mesmo tempo que se constrói uma identidade criadora.

Também há crônicas em que MB critica gramáticas e gramatiqueros. Vejamos o trecho de uma delas cujo título é *Gramatiquice e Gramática*:

José Patrocínio de Assis: *Estudinhos de português*

A matéria deste livrinho não justifica bem o seu título, malgrado a modéstia do diminutivo. A palavra estudo implica um elemento pessoal de pesquisa e invenção que falece totalmente a estes artigos de mera vulgarização. Há neles coisas boas e coisas más ou somenos. (...) Taxando de barbarismo o emprego do verbo *carecer* no sentido de *precisar*, escreve: “Embora alguns lexicógrafos autorizem tal emprego, infelizmente generalizado entre nós, a filologia moderna condena-o, não obstante o tivessem perpetrado escritores de primeira água, como Herculano, Camilo, Castilho, Alencar,

etc.” Ora, o emprego generalizado e a adoção por escritores de primeira água não bastam para legitimar uma expressão? O contrário é pura gramatiquice.

Gramatiquice também insistir na *lotaria*, no *telefone*: todo mundo sabe que dá azar falar assim. Pois o sr. Assis não quer que digamos hospedaria em vez de hotel? Isso já não é mais gramatiquice. É...ingenuidade. (...)

O sr. Assis pratica ainda o esporte enfadonho da caça ao galicismo, herança colonial do nacionalismo luso irritado pela invasão de Junot. O galicismo é apenas um caso da influência do pensamento francês, que é enorme entre nós. Pode-se contrabalançá-lo com o estudo do inglês, do alemão. Mas então virão fatalmente os anglicismos, os germanismos. É inútil reagir contra estrangeirismos como *editar*, *banal*, *detalhe* e tantos outros, perfeitamente assimilados, de uso corrente geral, vocábulos simples, elegantes e ágeis (Bandeira, M.,2015, p.311).

É o posicionamento modernista que define o modo como MB avalia o livro, as considerações do autor sobre barbarismos e galicismos. O cronista chama de *gramatiquice* condenar construções generalizadas e também as encontradas na obra de grandes escritores como Herculano, Camilo e Alencar. Interessante observar que, da mesma forma que ocorre em gramáticas normativas correntes, condenam-se certas construções de escritores renomados e abonam-se outras (o exemplo de Herculano dado na crônica anterior), ou seja, a prática continua a mesma. A crítica se estende a tentativa de legislar contra o uso de palavras – loteria, telefone, hotel – que deveriam ser trocadas por lotaria, telefone, hospedaria, palavras que não seriam usadas porque “todo mundo sabe que dá azar falar assim”. Em relação ao uso de estrangeirismos, o cronista mostra, mais uma vez, que percebe bem que a língua não fica prejudicada com eles, ao contrário, enriquece-se com a elegância e agilidade que o uso desses vocábulos provoca. Observe-se que o “esporte enfadonho”

de caça a “erros” (no caso, caça aos galicismos) ainda persiste hoje em algumas colunas jornalísticas e mesmo em livros do tipo “não erre mais”.

Ainda sobre gramáticas e gramatiquices, vejamos a seguinte crônica:

Esta manhã estava eu todo entregue à delícia de uma manhã desocupada, quando inesperadamente me apareceu o Inocência – Inocência que eu imaginava àquela hora em exames orais de português e francês para admissão a uma de nossas escolas superiores.

Sou um pouco responsável pelo bom ou mau êxito de Inocência em seus exames, pois fui eu que, a contragosto, lhe andei ensinando a embarçar o sentido das proposições mais claras mediante aplicação da terminologia especiosa, abracadabrante e esporadicamente preposicional da moderna análise lógica. Isso quando há tanta página bonita de Machado de Assis, de Raimundo Correia que o Inocência poderia entender sem nunca precisar travar conhecimento com as relações sindéticas ou assindéticas de coordenadas e subordinadas... (...)

Eram dez estâncias dos Lusíadas. Mas não eram dez estâncias quaisquer, onde fosse fácil distinguir a oração principal no meio das damas da corte suas subordinadas. Aquela alma danada que ia prejudicar iniquamente os meninos desprotegidos, catara no poema umas estrofes das brabas, com anacolutos, hipérbatos, silepses violentas, principais completamente espatifadas por incidentes e incidentes de incidentes: em suma a *selva selvaggia* do quinhentista nutrido de sintaxe latina... Ah, como desejei naquele momento um inferno com um círculo especial, de uma maldade mais requintada, para aquele gramático descarado! (...) (Bandeira, M., 2008, p.286).

Com o título *É uma insensatez dar-se o Lusíadas para livro de exames*, a crônica relata a ida do jovem Inocêncio à casa do cronista a fim de receber orientações para a realização de um exame de português. De posse das estrofes de os *Lusíadas* que cairiam na prova, o estudante leva-as para que sejam “destrinchadas”. Observe-se a expressividade, o estilo do inscritor, nos trechos em que o cronista discorre sobre a “análise lógica”, sobre a construção das estrofes (“silepses violentas, principais completamente espatifadas por incidentes e incidentes de incidentes”). Também é igualmente expressiva, e bastante adequada ao contexto, a seleção da expressão *selva selvaggia* para fazer referência aos versos escritos em sintaxe latina. Trata-se de expressão que aparece na Divina Comédia de Dante (Canto *Inferno*) que remete, assim, ao local que o cronista declara desejar para o “gramático descarado”.

Ressalte-se, ainda, as considerações do cronista acerca do tempo em que os jovens passavam expostos a regras gramaticais, travando “conhecimento com as relações sindéticas ou assindéticas de coordenadas e subordinadas”, quando poderiam estar lendo Machado de Assis ou Raimundo Correa, prática que ocorre, embora não de forma generalizada, nos dias atuais, isto é, continua-se lendo pouco nas aulas de língua portuguesa. Nesse sentido, as crônicas são um registro importante sobre aspectos concernentes à língua, a seu uso e ensino, dos dias em que viveu MB.

As crônicas evidenciam, assim, o posicionamento dos modernistas em relação à língua brasileira, à sua valorização. Inscrever-se nesse posicionamento significa adotar (e defender) a língua própria dos brasileiros, não importa o nome dela, como diz o cronista. Da mesma forma, significa criticar os puristas e as gramatiquices.

Capítulo 4

Os discursos constituintes e a paratopia

Maingueneau propõe a categoria de discurso constituinte para designar discursos que se propõem como discursos de Origem, que partilham de diversas características relacionadas ao modo de se inscreverem no interdiscurso, de fazer emergir seus enunciados, de fazê-los circular. Ao contrário de discursos “do cotidiano”, os constituintes “conferem sentido aos atos da coletividade, são garantes de múltiplos gêneros do discurso” (2006, p.61), detendo um estatuto singular. Às voltas com um debate social, o jornalista vai recorrer à autoridade do teólogo, do filósofo, do escritor, mas o contrário não ocorre.

Dessa forma, a pretensão desses discursos é a de não reconhecer outra autoridade além da sua, o que não significa que não interajam com discursos não constituintes e com outros discursos constituintes. É da natureza desses últimos negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios. De acordo com Maingueneau, a constituição pode ser apreendida a partir de duas dimensões indissociáveis: (i) como processo por meio do qual o discurso se estabelece regendo sua própria emergência no próprio interdiscurso; (ii) como modos de organização, a constituição no sentido de estruturação de elementos que compõem o todo textual.

Maingueneau observa que, tendo por base uma análise do discurso, analisar a “constituência” dos discursos constituintes significa mostrar o vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma organização textual e uma atividade enunciativa. Da mesma forma, considera que a categoria discurso constituinte é de manejo delicado na medida em que, por um lado, supõe propriedades comuns aos discursos e, por outro, afirma que esses discursos são irredutivelmente

diferentes, cada qual assumindo sua “constituência” de uma forma específica.

Desse ponto de vista, continua o analista, nada se opõe a que o discurso literário seja um discurso constituinte. Mas isso poderia causar surpresa para aqueles que identificam constituinte a fundador. A literatura, em suas manifestações costumeiras, não tem pretensão fundadora. No entanto, “não é porque não reflete sobre seu fundamento em termos de conceito ou de revelação divina que o discurso literário não participa da ‘constituência’ ” (2006, p. 64). Para exemplo, Maingueneau recorre ao primeiro verso da *Odisseia* (“Canta para mim, Ó Musa, o varão de mil recursos”) sobre o qual explica ser Ulisses “o varão de mil recursos”, o herói da narrativa, que se mostra como um enunciador que pede à musa que conte sua história.

A invocação, continua o analista, faz parte do poema: “aquele que fala aqui não é o poeta como indivíduo pertencente ao mundo nem a Musa, mas uma instância enunciativa – dificilmente concebível – em que o poeta deixa que a Musa fale nele” (2006, p.64). Trata-se de uma forma de gerir o caráter constituinte desse discurso, atribuir a fala como vinda de um outro, para além dela (no caso, a fala da Musa) sem, no entanto, atribuí-la totalmente a esse outro.

O analista apresenta uma série de aspectos dos discursos constituintes. O primeiro deles é a paratopia, isto é, uma localidade paradoxal “que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” (2006, p.68). De acordo com Maingueneau, a paratopia é um espaço em que os discursos constituintes devem circunscrever um território correlato de uma identidade discursiva, um espaço no qual se encontram, também, os posicionamentos concorrentes. Maingueneau afirma que não se pode falar de discursos constituintes na ausência de um espaço em que coexistam agentes e discursos em conflito pela

legitimidade discursiva. Levando em conta o primado do interdiscurso o analista considera, então, que

a unidade de análise pertinente não é um discurso fechado em si mesmo, mas o sistema de relações que permite que cada discurso se instaure e se mantenha. A relação com os outros e a relação consigo mesmo só são distinguíveis em termos ilusórios, não estando o interdiscurso no exterior de uma identidade encerrada em suas próprias operações, ainda que todo posicionamento se queira nascido de um retorno às coisas mesmas, de uma justa apreensão do belo, do verdadeiro etc., que os outros posicionamentos teriam esquecido ou desfigurado (2006, p.68).

Para o analista, a análise do modo de emergência, circulação e consumo dos discursos constituintes deve se debruçar sobre o funcionamento dos grupos, das comunidades discursivas, que os produzem e gerem, segundo aspecto dos discursos constituintes apontado por Maingueneau. Não são apenas os autores que devem ser considerados, mas também uma variedade de papéis sociodiscursivos, no caso da literatura, os críticos literários, os professores, as livrarias etc.

Maingueneau ressalta que a forma assumida pelas comunidades discursivas de produtores varia em função do tipo de discurso constituinte e também em função de cada posicionamento: “o posicionamento não é só um conjunto de textos, um corpus, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos” (2006, p.69). O analista exemplifica com os autores das Luzes e sua ligação inextricável com a rede internacional da “República das Letras”. Também menciona os autores jansenistas e sua ligação com os “solitários” de Port-Royal.

O estudo dos discursos constituintes não se restringe ao dos grandes textos (as grandes obras da literatura) ou de determinados gêneros de discurso privilegiados, seu objeto é uma

produção discursiva heterogênea. Maingueneau lembra o estatuto privilegiado de alguns textos, que poderiam ser denominados arquitextos, como a *Odisseia*, *Madame Bovary*, mas afirma que, na verdade, no discurso literário ocorre a interação de uma grande diversidade de gêneros de discurso. Dessa forma, as produções “fechadas”, ou seja, aquelas em que a comunidade de enunciadores tende a coincidir com a de consumidores, são acompanhadas de textos menos “nobres” que são necessários ao funcionamento do arquivo do campo. Nas palavras do analista

Instaura-se, com efeito, uma hierarquia entre os textos “primeiros”, que refletem sobre a questão de seu fundamento, e aqueles que os tomam por objeto para comentar, resumir, refutar etc. Ao lado da grande Literatura ou da grande Filosofia, da alta Teologia ou da ciência de base, há manuais para alunos em conclusão de curso, sermões dominicais e revistas de vulgarização científica (2006, p.70).

Encerrando seus comentários a respeito de aspectos dos discursos constituintes, Maingueneau conclui que o processo especular entre discurso e instituição incide sobre três dimensões, a saber, o investimento de uma cenografia, de um código de linguagem e de um *ethos*, noções estreitamente articuladas.

Um aspecto que julgamos interessante discutir é aquele destacado por Maingueneau como sendo um traço que desempenha papel crucial na análise dos discursos constituintes, a saber, a paratopia. Vimos que o analista a concebe como um espaço paradoxal, isto é, não a ausência de um lugar, mas uma difícil negociação entre um lugar e um não lugar. Em se tratando de literatura, a enunciação literária “desestabiliza a representação que se tem normalmente de um lugar, algo dotado de um dentro e fora” (Maingueneau, 2006, p.92).

Maingueneau lembra que a existência social da literatura supõe tanto a impossibilidade de fechar-se em si mesma e de se confundir com a sociedade comum quanto a necessidade de

“jogar” com esse meio termo e em seu interior. O analista fala em “poderes de excesso” da literatura em relação a outros domínios de atividades, ressaltando que

não é, portanto, possível falar de uma corporação de escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou dos engenheiros. A literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território (Maingueneau, 2006, p.92).

Para Maingueneau (2010) a paratopia pode se manifestar em dois níveis complementares: (i) naquele do conjunto do discurso constituinte; o discurso literário, como vimos, pertence e não pertence ao universo social, na medida em que se trata de um discurso que busca se aproximar do Absoluto, do indizível; (ii) naquele de cada produtor de texto que pertence a um discurso constituinte. Esse produtor, para estar em conformidade com sua enunciação, deve construir de si uma impossível identidade por meio de formas de pertencimento e não pertencimento à sociedade. Dessa forma, a paratopia, no caso do discurso literário, ao mesmo tempo caracteriza a “ ‘condição’ da literatura como cena englobante e a condição de todo criador, que só se torna criador assumindo de modo singular a paratopia constitutiva do discurso literário” (Maingueneau, 2010, p.160).

Maingueneau afirma que a noção de paratopia, quando utilizada para analisar a atividade criadora desse ou daquele escritor, costuma suscitar mal entendidos. Tem-se a tendência, em análises do discurso literário, segundo o analista, de confundir paratopia e marginalidade. Na realidade, continua Maingueneau, quando se trata de escritores, só há paratopia se integrada a um processo criador. Nas palavras do analista:

Esse pertencimento paradoxal que é a “paratopia” não é, com efeito, uma origem ou uma causa, menos ainda um estatuto

que preexistiria a uma obra que se contentaria em “expressá-lo”: não é nem necessário, nem suficiente ser um mendigo para estar envolvido em um processo de criação. Não há paratopia que não seja elaborada por meio de uma atividade de criação enunciativa (Maingueneau, 2010, p. 160).

Para o analista, as modalidades de paratopia variam conforme as épocas e sociedades: os menestréis nômades da Antiguidade, os escritores protegidos pelos grandes na época clássica, os boêmios que se opõem aos burgueses etc. Em uma produção literária fundada de acordo com os cânones estéticos, por exemplo, são paratópicas principalmente as comunidades de artistas mais ou menos marginais. Maingueneau acrescenta que a paratopia pode ser elaborada em termos de um afastamento biográfico quando a produção é uma questão profundamente individual, ressaltando que o autor cria, por sua maneira de inserção no espaço literário da sociedade, as condições de sua própria criação: “há obras cuja autolegitimação passa pelo afastamento solitário de seu criador e outras que exigem sua participação em empreendimentos coletivos” (Maingueneau, 2006, p.93).

Maingueneau elenca tipos de paratopia que um produtor de discurso constituinte pode explorar. São elas: a paratopia de identidade, que afasta alguém de um grupo, a espacial, que afasta alguém de um lugar e a paratopia temporal, que afasta alguém de um momento. Ainda destaca as paratopias ligadas à língua em que um criador investe.

Levando em conta as reflexões de Maingueneau, objetivamos responder à seguinte questão: como a paratopia criadora do escritor MB é construída em suas crônicas? Para isso, tomamos para estudo, além de textos produzidos pelo autor, artigos e ensaios que tomam por objeto sua obra, textos de sua fortuna crítica. Em nossa análise, abordamos aspectos ligados à construção de uma identidade criadora que pertence e não pertence à sociedade, as modalidades de paratopia elaboradas

pela forma de o escritor MB inserir-se no espaço literário de sua época (o posicionamento modernista), a identificação do autor com os marginais e excluídos, com “personagens” paratópicas, o motor paratópico de sua obra (a doença e a fuga para Pasárgada) e, por último, o que consideramos a embreagem paratópica crucial de sua obra – o quarto. Como veremos, esses aspectos se relacionam e se recobrem.

Modalidade de paratopia/Pertencer e não pertencer

Como vimos, Maingueneau observa que a paratopia assume feições diferentes dependendo da época e da sociedade. No que diz respeito àquela em que viveu o autor Bandeira, na qual publicou sua obra, podemos dizer que o campo literário dessa sociedade compunha-se de diferentes posicionamentos.

Maingueneau (2010), ao discorrer sobre campo literário, observa que este não é homogêneo, uma vez que nele coexistem posicionamentos de estatutos diferentes. O campo, afirma o analista, tem um centro, uma periferia e uma fronteira. Entre os posicionamentos centrais, há dominantes e dominados. Os de periferia são por natureza dominados pelos do centro. De acordo com Maingueneau (2010), os posicionamentos periféricos podem corresponder a três grandes casos hipotéticos: (i) alguns são posicionamentos que já haviam ocupado o centro em um estado anterior e se encontram marginalizados; (ii) outros posicionamentos são recém-chegados e querem chegar ao centro; (iii) outros objetivam criar um subcampo relativamente autônomo em relação ao centro.

Apoiando-nos em Candido (2006), podemos dizer que o campo literário da sociedade em que viveu Bandeira, o campo no qual se inscreve a obra do escritor, compunha-se de posicionamentos centrais, o Parnasianismo e o Simbolismo, e periféricos, sendo o Modernismo um deles, um posicionamento que tem a Semana de 1922 como marco de emergência e de projeção. Tratar-se-ia, assim, do caso hipotético (ii), um

posicionamento recém-chegado cujo objetivo é atingir o centro. Em termos de paratopia, isso se traduz em produções não conformes aos cânones estéticos vigentes, produções que vão de encontro a eles, que defendem outra forma de fazer literatura. A Semana de 22 pode ser tomada como um empreendimento do grupo modernista, a que se seguiriam outros: manifestos, debates, organização de revistas, de viagens de estudo etc. Assim, em se tratando do posicionamento modernista, a paratopia se elabora não no afastamento dos escritores da sociedade, mas na sua participação em projetos coletivos.

Maingueneau observa que embora a obra tenha a pretensão de ser universal, seu aparecimento é um fenômeno local, ela só se constitui por meio de normas e relações de força dos lugares em que surge. Para o analista, “é nesses lugares que ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade” (Maingueneau, 2006, p.94).

Em se tratando de discursos constituintes, é preciso dar importância aos modos de vida, aos ritos dos grupos que produzem ou gerem certo discurso, no caso de MB, à comunidade (mesmo que imaginária) da qual faz parte. Maingueneau afirma que a vida literária é estruturada por “tribos”, que não se definem por critérios de uma divisão social canônica, tribos cuja existência não implica frequentar sempre os mesmos lugares, ela pode resultar de troca de correspondência (cartas que Bandeira trocou com Mário de Andrade por décadas), de encontros ocasionais, de semelhança nos modos de vida (os boêmios do bairro da Lapa), de projetos convergentes (o “descobrimento” do Brasil).

Dessa forma, todo escritor se situa em uma tribo escolhida, qual seja, a de escritores passados ou contemporâneos, conhecidos ou não pessoalmente, “que ele inclui em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e cujas obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação” (Maingueneau, 2006, p.96), situa-se em uma comunidade espiritual.

Ainda de acordo com Maingueneau (2006), a criação literária se desenvolve em sociedades restritas que, embora não sejam

totalmente independentes, gozam de uma autonomia relativa. Esse foi o caso das cortes principescas e dos salões, nos quais o escritor ocupava uma posição instável, convidado tolerado, aquele que divertia e lisonjeava seu anfitrião, fazendo desse lugar ambivalente o lócus de sua criação. No século XIX, o salão conserva um papel importante, mas é acompanhado de lugares típicos da boemia, como o café dos artistas, vinculado a uma população mais diversificada.

Nas crônicas de MB, o autor descreve, muitas vezes, lugares paratópicos, da mesma forma que elege pessoas vinculadas a eles para retratar. É o caso da crônica *Tempos dos Reis*, na qual discorre sobre o restaurante frequentado por ele e seu grupo de amigos. Abaixo transcrevemos um trecho do texto:

(...) Mas o Américo foi o criador e a alma do Restaurante Reis, que eu conheci como foi primitivamente, humilde casa de pasto, cujo grosso da freguesia era de motoristas e carroceiros, a que vieram, com o tempo e não sei como, juntar-se jornalistas, escritores, artistas ou simples boêmios. E muitas vezes via-se isto: o carroceiro portuga, em manga de camisa, devorando esplendidamente o caldo verde depois da porção inteira de feijoada completa, tudo regado com uma garrafa de cerveja preta, ao passo que o poeta, que o olhava invejoso e bestificado, tinha que se contentar com a meia-porção de Silveira de galinha, sem pão nem guardanapo. Frequentei o Reis nos primeiros anos da década de vinte, e não sei quem da minha roda o havia descoberto. Deve ter sido a Germaninha, mais boêmia que todos nós. Nós, Ovalle, Dantinho, Osvaldo Costa. O nosso *menu* era invariável: bife à moda da casa, um só prato para os cinco, mas reforçado com muito pão e muito arroz. Vinho, naturalmente. Do Rio Grande, ainda mais naturalmente (Bandeira, M., 2014, p.129).

A descrição que o cronista faz do restaurante mostra que ele é o lugar prototípico da boemia da época (primeiros anos da década

de 20), onde se reuniam grupos de pessoas distintos, ou seja, além de motoristas e carroceiros, “jornalistas, escritores, artistas ou simples boêmios”. Ao discorrer sobre o espaço *café dos artistas*, que aqui pode ser representado pelo Restaurante Reis retratado na crônica, Maingueneau (2006) afirma que este se encontra na fronteira do espaço social:

Lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem reunir-se nele em “bandos”, comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui (Maingueneau, 2006, p. 97).

Na crônica, o lugar paratópico abriga o “bando” de MB, Germaninha, Ovalle, Dantinho, Osvaldo Costa, cuja posição paratópica é reforçada por sua situação financeira que permitia pedir somente o mesmo cardápio – o bife à moda da casa, um único prato, que deveria ser repartido em cinco a fim de que todos pudessem comer. É interessante observar a construção da figura paratópica do poeta no trecho em que o cronista se refere à admiração com que esse contempla, com olhar “invejoso e bestificado”, a farta refeição do “carroceiro portuga” (*devorando esplendidamente o caldo verde depois da porção inteira de feijoada completa, tudo regado com uma garrafa de cerveja preta*) enquanto “tinha que se contentar com a meia-porção de Silveira de galinha, sem pão nem guardanapo”.

No que diz respeito à comunidade da qual faz parte MB, trata-se de um grupo que mantém projetos conjuntos e valoriza o coletivo, o que já apontamos na primeira parte desse estudo. Ao contrário de posicionamentos marcados pelo isolamento dos escritores, pela distância tomada em relação ao “estéril turbilhão da rua”, a criação dos artistas modernistas situa-se entre a sociedade, suas obrigações e papéis, e esse espaço/comunidade paratópica, um impossível lugar, na expressão de Maingueneau. Os artistas modernistas, em sua maioria, ocupam cargos e funções

públicos; MB, por exemplo, foi em 1935 nomeado, pelo ministro Capanema, inspetor de ensino secundário e chegou a ser professor do colégio Pedro II.

A paratopia criadora da obra de MB ganha contornos interessantes se levarmos em conta sua posição no movimento modernista. Como faz questão de dizer em muitos de seus textos (crônicas e relato autobiográfico), não foi à Semana, embora tenha tido um poema seu (“Os sapos”) lido pelo escritor Ronald de Carvalho (e recebido sob vaias e protestos). Diferente de outros modernistas, já publicara dois livros de poesia com forte influência do Simbolismo europeu: *A cinza das horas*, em 1917, edição de duzentos exemplares custeada pelo autor e *Carnaval*, edição custeada pelo pai do escritor. Estava com 36 anos de idade, daí ser chamado de São João Batista do movimento por Mário de Andrade. Sobre a recepção de *Carnaval*, vejamos o fragmento da crônica abaixo:

Os aplausos de hoje compensam de sobra os ataques sofridos no início da minha carreira poética. Aliás, ataques puramente literários nunca me envenenaram. Lembra-me que quando apareceu o *Carnaval*, alguém que nunca soube quem foi, escreveu apenas isto na *Revista do Brasil*, durante a direção de Lobato: “O Sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: ‘Quero cantar, dizer asneiras’, etc. Pois conseguiu plenamente o que queria”. Não me zanguei e até achei graça, porque de fato estava engraçado (Bandeira, M., 2015, p.69).

A crônica *Confidências a Edmundo Lys* foi escrita quando o poeta completa sessenta anos de idade (1946) e recebe inúmeras homenagens. O cronista faz alusão ao “ataque” que o livro *Carnaval* recebe, livro em que figurava justamente o poema “Os sapos”, crítica contundente ao fazer poético dominante na época, o Parnasianismo. Como lembrado na cronologia de sua obra escrita por ele mesmo, o livro “entusiasma igualmente a geração

paulista que iniciava a revolução modernista”, um posicionamento emergente no campo literário da época, ainda periférico. O trecho da crônica ilustra, assim, o confronto entre os dois posicionamentos. É interessante observar que o cronista não deixa de mencionar o nome daquele que dirigia a revista quando da publicação da crítica – Monteiro Lobato – opositor da Semana e de tudo o que ela representava.

Em seu *Itinerário de Pasárgada*, MB lembra a aprovação que recebeu do grupo paulista, ao qual ressalta não ser da sua geração:

O pertencimento/não pertencimento ao Modernismo é construído nas crônicas e desempenha um importante papel na identidade criadora do escritor. O emprego do verso livre pode ser tomado como exemplo do efeito em sua obra da posição ambivalente do escritor no movimento modernista. Isso porque é fruto de um processo, lento e árduo, iniciado quando MB ainda escrevia poemas anteriores ao livro *Libertinagem* (publicado em 1930). Em relação ao verso livre, Arrigucci considera que

a penetração desse novo e poderoso instrumento no quadro da literatura brasileira, dominada ainda no princípio do século pela rigidez da norma parnasiana de versificação, pouco abalada entre nós pela vaga fluidez musical dos simbolistas, dependeu em grande parte, como se sabe, do esforço pessoal de Bandeira (Arrigucci, D., 1990, p.54).

O crítico esclarece que MB começou a quebrar a técnica tradicional em 1912 e a partir desse período foi avançando com firmeza no domínio progressivo do verso livre, com seu ritmo irregular, suas rimas aleatórias ou ausentes, seu corte arbitrário, sua aproximação à prosa. Para Arrigucci, embora não tenha sido o primeiro a empregar o verso livre, “certamente é de longe o poeta mais importante a tê-lo feito então, antes que o procedimento se rotinizasse na literatura brasileira, com a prática dos modernistas” (Arrigucci, 1990, p.54).

No processo de aquisição e aperfeiçoamento da nova técnica, MB, conforme explica Arrigucci, vale-se da leitura de poetas estrangeiros (Guy-Charles Cros, Mac-Fiona Leod, Maeterlinck, Laforgue, Apollinaire e outros). Retomando Maingueneau, podemos dizer que MB recorre a esses autores, à “comunidade imaginária” da qual faz parte, para criar e legitimar sua obra. Seu pertencimento a essa comunidade, traço singular de sua produção, permite compreender a descoberta que faz da nova técnica, seu interesse e o conseqüente processo de maturação e domínio pleno.

A leitura que fizemos das crônicas permitiu que apreendêssemos passagens que muito se assemelham a versos livres, pelo fato de os textos, mesmo sendo produzidos em prosa, aproximarem-se do poético. Na primeira parte desse estudo, apresentamos alguns exemplos, enunciados presentes nas crônicas que mais parecem versos de um poema de MB. Dessa forma, podemos dizer que as crônicas não apenas são o lugar do prosaico, a matéria que MB “entranha” em sua poesia, muitas vezes nelas o poético se insinua e se instaura.

Arrigucci também destaca a relação entre a nova técnica e a matéria de poesia que MB tinha em mãos. A principal característica dessa nova técnica era “sua estrutura mesclada onde se misturam poesia e prosa, o verso abrindo-se para o prosaico, a prosa mudando-se em poesia” (Arrigucci, 1990, p.55). A matéria, por seu turno, também era misturada do prosaísmo cotidiano, do dia a dia onde se podia descobrir poesia (lembramos que MB em seu *Itinerário* fala da ideia de que a poesia está em tudo, “tanto nos amores como nos chinelos”). O crítico lembra que o deslocamento do foco de interesse para o cotidiano e para o prosaico fazia parte de um contexto mais amplo, qual seja, a preocupação com a realidade brasileira.

Na visão do crítico, a nova técnica aqui ocupou lugar de destaque devido à atração modernista pela fala brasileira, pela língua falada pelo povo. O emprego dessa fala, do “discurso prosaico”, usando a expressão de Arrigucci, constitui o

procedimento básico no novo modo de organização artística do tipo do verso livre. O crítico afirma que

Bandeira, poeta ponte na passagem da poesia brasileira para a modernidade, foi quem primeiro assimilou organicamente a inovação técnica à sua linguagem pessoal, buscando novos rumos mediante novos instrumentos. Em suas mãos o verso livre se fez o meio exato de expressão e descoberta de uma poesia que era possível *desentranhar* do mais humilde cotidiano (Arrigucci, 1990, p. 59, grifo original).

Assim, levando em conta as crônicas de MB, é possível afirmar que elas abrigam o prosaico que alimenta sua produção canônica, que serve de matéria para sua poesia. São textos que revelam um cronista observador do mais humilde cotidiano, das pessoas do povo, de sua “fala gostosa”. Em relação a essa última, lembramos a defesa que faz o cronista da fala brasileira, reivindicando que seja a usada pelos escritores em suas produções, o que mostramos na primeira parte desse estudo. Já no que diz respeito às pessoas do povo, são muitos os textos em que aparecem retratadas: a crônica *Sinhô*, já apresentada, é um exemplo dessa presença na obra do autor. Igualmente exemplar nesse sentido são os trechos da crônica *A trinca do Curvelo* que transcrevemos abaixo:

No baralho a trinca são três cartas do mesmo valor. A semântica da palavra alargou o sentido da palavra e fê-la sinônima de baderna de bairro: a trinca do Curvelo, a trinca do Itapiru. É o conjunto da molecada do bairro, que a gente vê a todas as horas batendo bola na rua, empinando pipas (...). Os piores malandros da terra. O microcosmo da política. Salvo homicídio premeditado, são capazes de tudo, - até de partir as vidraças das minhas janelas! Mentir é com eles. Contar vantagem nem se fala. Valentes até na hora de fugir. A impressão que se tem é que ficando homens vão todos dar

assassinos, jogadores, passadores de notas falsas... Mas nada disso. Acabam lutando pela vida só com a saudade do único tempo em que foram realmente felizes.

Para muitos a luta começa como uma extensão da pagodeira da trinca. Vender os jornais da tarde, “chepar”, isto sim que é divertido, já sendo atividade de homem: -“A noite! O Globo! O diário! Qual é?” Voltar às onze horas da noite para casa trazendo cinco, seis, sete mil-réis. Sustentando a família com 13 e 14 anos... Mas no dia que traz só três mil e tanto e que vadiou. “Malandro! Te boto na Colônia!” Então é que começa a perceber que a vida não é brinquedo, como na trinca. (...)

Tenho pena de não ver hoje na trinca o Panaco. Panaco era o Olavo, irmão desse Álvaro. Criado nu na rua. Uma saúde de ferro e já andava. Era a borboleta do Curvelo. Sarampo bateu nele. A mãe estava no emprego. Os irmãos entenderam de lavar o quarto. Panaco apanhou um resfriado, e lá se foi para a trinca dos anjinhos de Nosso Senhor (Bandeira, M., 2006, pp.149-151).

Iniciamos nossos comentários com o seguinte trecho de Maingueneau: “a situação paratópica do escritor o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade” (2006, p.98), o qual se mostra pertinente para a leitura da crônica. Nela, os meninos da trinca, a molecada do bairro onde mora MB, são as “personagens” paratópicas, aquelas marginalizadas pela sociedade, que lutam pela sobrevivência.

O relato contribui para a construção da paratopia do escritor na medida em que revela o ponto de vista do cronista sobre os meninos, que se opõe ao do senso comum, ao de que as crianças seriam um perigo à sociedade. É interessante observar como se dá a construção da “defesa” dos meninos da Trinca do Curvelo. Isso porque há trechos que parecem condená-los, mostrando sua conduta traiçoeira e criminoso, como aqueles em que o cronista afirma serem os meninos “os piores malandros da terra” ou “o

microcosmo da política". Nessa última referência, veicula-se o discurso de que aqueles que exercem a política são malandros, desonestos, uma memória que deixa rastros no enunciado. Na sequência, afirma-se que "são capazes de tudo", o que permite interpretações no sentido de que o cronista adere ao que está no nível do enunciado.

No entanto, a observação de outros trechos, da crônica como um todo, mostra que esse discurso é rejeitado. Na verdade, a crônica pode ser lida como uma crítica contundente a uma sociedade que explora suas crianças, que permite que trabalhem desde cedo para ajudar, ou mesmo arcar sozinhas, com o sustento da família. Os enunciados que se seguem aos que veiculam as impressões do que os meninos poderiam causar (que darão em assassinos, jogadores, passadores de notas falsas), além de negar essas impressões ("mas nada disso"), denunciam a vida sofrida que está por vir com a idade adulta, época em que não poderão mais jogar bola na rua e empinar pipas. Além disso, a quebra de paralelismo semântico em "até de partir as vidraças das minhas janelas!" , além de conferir ao trecho expressividade, mostra que esse seria o máximo de prejuízo que a trinca do Curvelo poderia causar, isto é, perturbar o sossego do cronista.

Em relação ao último trecho, o relato da morte do menino Panaco, é possível dizer que nele sobressai a instância do inscridor. Observe-se a alternância entre períodos longos e períodos mais concisos ("Sarampo bateu nele. A mãe estava no emprego"). Essa alternância lembra o "Poema tirado de uma notícia de jornal", em que os versos curtos (Bebeu/Cantou/Dançou) contrastam com os versos mais longos, em especial o primeiro, exemplo de um verso livre. Na crônica os períodos curtos sinalizam a rapidez com que a doença, a morte toma conta do corpo da criança, um ser humilde como João Gostoso.

Os últimos enunciados do trecho ("Os irmãos entenderam de lavar o quarto. Panaco apanhou um resfriado, e lá se foi para a trinca dos anjinhos de Nosso Senhor") pode ser dividido em duas partes, separação marcada pela vírgula e pela conjunção *e*. A

primeira dá continuidade à sequência do relato, mantendo a velocidade do ritmo (Panaco apanhou um resfriado); já a segunda quebra essa sequência com a chegada da morte e a ida do menino para a “trinca dos anjinhos do Senhor”. O ritmo “atropelado” que conduz o relato dá lugar a um mais “calmo”, que permite construir um *ethos* em perfeita harmonia com a voz que vai acolher a criança (o anjinho) junto ao Senhor.

Voltando à questão da paratopia: a crônica mostra, assim, que não existe paratopia exterior à obra, ela é parte da criação dessa obra. No caso de MB, podemos dizer que as crônicas constroem a paratopia do processo criador do escritor, eleger os que sofrem para retratar, identificar-se com eles. Da mesma forma, esses textos permitem construir do escritor a imagem de poeta humilde, próximo ao chão humilde e às pessoas humildes, sua identidade criadora.

Outro aspecto que assume a paratopia criadora de MB, que pode ser tomado como o motor paratópico da obra do escritor, é sua doença, a tuberculose. São muitos os textos, incluindo do próprio escritor, que apontam a doença como responsável por sua decisão de se dedicar às letras. Vejamos o seguinte trecho retirado do *Itinerário de Pasárgada*:

(...) Pouco tempo depois partia eu para São Paulo, onde ia matricular-me no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Pensava que a idade dos versos estava definitivamente encerrada. Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade (Bandeira, M., 1985, p.39).

O jovem de futuro promissor, acometido de uma doença incurável, é a representação que depoimentos como o trecho apresentado permitem construir. Observe-se a oposição entre

fazer versos por divertimento (época de adolescência do poeta), e fazê-los por necessidade e fatalidade (quando é descoberta a doença), o que equivale a uma condenação. Nesse sentido, ser poeta é ser condenado a uma maldição: o poeta escreve para cumprir seu destino de doente, de condenado à morte. Talvez por conta disso, ou seja, a ideia de que a poesia se impôs “por necessidade, por fatalidade”, e não por vocação “natural”, que MB tenha se atribuído o papel de “poeta menor”, denominação que aparece em muitos de seus textos. Destacamos abaixo um fragmento colhido de seu *Itinerário*:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias (Bandeira, M., 1985, p. 40).

O trecho mostra que MB se considera um poeta diferente dos que carregam dentro de si uma “espécie de cadinho”, daqueles que, de forma natural, não penosa, elaboram seus versos. Ao contrário, ele, o poeta menor, deve fazê-lo “a duras penas”, de forma lenta, demorada, a fim de desentranhar a poesia, o metal precioso “do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias”.

Nas crônicas, são muitas as referências ao poeta menor e àquilo que escreveria, isto é, textos sem importância, sem muito valor. Observemos o exemplo abaixo retirado da crônica *Elsie Houston*:

(...) Naquela noite fizeram-me dizer o meu “Berimbau”, que eu acabara de escrever, e para o qual Ovalle comporia pouco tempo depois uma interpretação musical que deu às minhas

pobres palavras o seu verdadeiro acento de assombração amazônica. “Berimbau” foi muito cantado, mas só Elsie Houston é que, com a sua inteligência e seu temperamento, soube traduzir na voz toda a potencialidade que havia na música de Ovalle (Bandeira, M., 2014, p.133).

O relato apresenta considerações do cronista sobre o poema que acabara de escrever – *Berimbau* – mostrando o pouco mérito que atribui a ele, que só ganha beleza e valor quando o amigo Ovalle compõe para os versos uma melodia e a canção é interpretada por Elsie Houston. Lembramos que o referido poema figura no livro “O Ritmo dissoluto” e já revela a preocupação do escritor com a “descoberta do Brasil”, de seu povo, suas crenças, seu folclore, um fazer poético que não se restringe às “pequenas dores” do poeta, mas descobre a poesia onde menos se espera.

As crônicas desempenham papel importante na construção da identidade criadora de MB, a identidade de poeta doente, à espera da morte. Vejamos o trecho abaixo:

Quando aos dezoito anos, adoeci de tuberculose pulmonar, não foi à maneira romântica, com fastio e rosas na face pálida. A moléstia “que não perdoava” (naquele tempo não havia antibióticos) caiu sobre mim como uma machadada de Brucutu. Fiquei logo entre a vida e a morte. E fiquei esperando a morte. Mas ela não vinha. Durante alguns anos andei pelo interior do Brasil em busca de melhoras. Pude assim verificar a verdade daquelas duras palavras de João da Ega: “Não há nada mais reles do que um bom clima” (Bandeira, M., 2015, p.68).

Na primeira parte desse estudo, analisamos um trecho da crônica *Adolescência*, semelhante a *O momento mais inesquecível* da qual retiramos o fragmento acima apresentado. Em ambas, MB relata a violência com que a doença chega e *cai* sobre ele, lançando mão da mesma imagem: “como uma machadada de Brucutu”.

Aqui, acrescenta-se a espera da morte, o fato de ela não chegar, e as andanças que faz pelo país em busca de locais com climas que propiciassem sua reabilitação.

Como vimos, em *Adolescência*, MB afirma que, aos 31 anos, “era praticamente um inválido”. Isso sem contar a série de privações a que teve de se submeter, dados da *pessoa* do escritor importantes para explicar o motor paratópico de sua obra. Lembramos que Maingueneau chama a atenção para não se conceber a paratopia como sendo externa à obra, o que seria, no caso de MB, descartar a ideia de que a própria obra constrói a doença, a condição paratópica do escritor. Ou nas palavras de Maingueneau: “a paratopia não é uma condição inicial: só existe paratopia elaborada mediante uma atividade de criação e de enunciação” (2006, p.109).

Vejamos o caso emblemático de Pasárgada. Como se sabe, esse local paradisíaco representa o lugar para onde o eu-poético do poema *Vou-me embora pra Pasárgada* deseja fugir. Lá seria possível concretizar tudo aquilo que é impossível realizar no mundo real, das ações mais corriqueiras (andar de bicicleta) às mais fantásticas e surpreendentes (chamar a mãe-d’água para contar histórias). Artigos e ensaios da fortuna crítica de MB fazem referência a Pasárgada e o que representa na obra do escritor. Em ensaio intitulado “De menino doente a rei de Pasárgada”, escrito para homenagear o amigo quando este completa 50 anos de idade, Ribeiro Couto faz considerações acerca da vida e obra do escritor, das relações entre elas. Para ele, a evolução da obra de MB acompanha sua biografia: entre a manifestação da doença (1904) e a publicação de *A cinza das horas* em 1917 são “quase quinze anos de crises, melhoras, recaídas, mudanças constantes de climas e até de país” (p.48), condições que, segundo ele, refletem-se em sua poesia. Nas palavras de Couto:

Ele [MB] viajava perto das nuvens. O importante, aliás, para todo aquele que vive a aventura da viagem artística, é chegar um dia a regiões desconhecidas e poder dar o seu nome a um

território próprio. Ele chegou a esse território: descobriu a ilha de Pasárgada (1987, p.49).

Na visão de Couto, o “poeta da amargura”, ao atingir o máximo de sofrimento, com a doença e a perda de entes queridos, realiza “uma espécie de integração ao natural”, isto é, sua poesia se enche do cotidiano, descobre o cotidiano. Para Couto, os poemas reunidos em *Libertinagem* (no qual figura “Vou-me embora pra Pasárgada”) representam a vitória, a predominância dessa descoberta. Assim, Pasárgada “não será mais escapada, mas residência habitual”, o menino doente fica para trás, a ilha de Pasárgada é incorporada ao cotidiano, o poeta se torna seu rei.

A ideia de que Pasárgada foi descoberta no cotidiano do poeta também aparece nas reflexões de Arrigucci (1990). O crítico destaca que MB e seu “bando” (Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, Sérgio Buarque de Holanda, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Villa Lobos...) fizeram do bairro da Lapa um espaço literário, local da boemia artística dos anos 20. Arrigucci considera que a Lapa é um pouco da criação imaginária desse grupo, uma espécie de mitologia, com sua aura de encantamento e suas diferentes histórias. Nas palavras do crítico:

Nesse sentido, pelos depoimentos e memórias do grupo, a Lapa literária, tecida entre todos, lembra Pasárgada, com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrasta, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia a dia do ambiente carioca (Arrigucci, D., 1990, p.66).

Já Holanda (1985), em sua análise de “Vou-me embora pra Pasárgada”, discorda daqueles que consideram o poema um exemplo de literatura de evasão, embora avalie que toda poesia do autor seja poesia de evasão, se considerada de outro ponto de vista, isto é, “de ‘evasão’ que anda intimamente associada à sua maneira peculiar de exprimir-se e que, no caso, vale antes por um ato de conquista e de superação, do que propriamente de abdicação diante da vida” (1985, p.19, grifo original).

Dessa forma, nos três estudos sobressai a ideia de que Pasárgada não pode ser vista como o lugar de fuga *da* vida, mas sim o lugar de fuga *para* a vida, que, na visão de Couto e Arrigucci, seria o cotidiano do poeta. A leitura das crônicas de MB permite considerações a esse respeito. Vejamos o trecho seguinte, retirado da crônica *Carta aberta a João Alphonsus*, publicada em 1926:

Você concluiu de cara fechada a sua declaração do suplemento mineiro da Manhã de 24 de outubro. Vamos fazer um acordo João Alphonsus: me dê a sua simpatia, tire a sua admiração. (Porque eu mereço muito mais a sua simpatia do que a sua admiração.) Em troca eu lhe dou a minha admiração e a minha simpatia. Você é admirável. Tanto mais admirável, quanto é admirável depois de seu pai, que também foi admirável. Marquei você desde os tempos em que fui para Campanha escarrando sangue. Foi quando escrevia versos “como quem morre”. Ai de mim, João Alphonsus! Tenho mais idade do que você pensa. Já fiz quarenta anos. Ribeiro Couto disse outro dia que eu sou a solteirona do modernismo. Estupendo, não acha? O pior é que nunca tive mocidade. Entre dezessete e trinta anos eu era muito mais velho do que sou hoje (Bandeira, M., 2015, p.257).

Em tom amigável e meio brincalhão, MB responde a uma crônica de João Alphonsus publicada em *Manhã*, periódico de Belo Horizonte, na qual o filho do grande poeta simbolista se queixa de uma crítica que MB teria feito a um livro elogiado por

João Alphonsus. Pedindo sua simpatia e não a admiração, o cronista lembra da época em que viajava em busca de climas amenos, de sua ida a Campanha (cidade mineira) onde o conheceu e o “marcou”. A época era do “poeta da amargura”, retomando a expressão de Couto, “quando escrevia versos ‘como quem morre’”. Os últimos enunciados do fragmento mostram a avaliação de MB sobre sua mocidade, a transformação pela qual passou (“eu era muito mais velho do que sou hoje”). Nesse sentido, o trecho corrobora a ideia defendida por Couto, a saber, a de que o poeta deixa o sofrimento para trás e encontra a mocidade e a alegria na idade adulta.

O fragmento permite ilustrar a construção da paratopia temporal na obra do escritor, em sua própria criação. Vimos que Maingueneau divide a paratopia em tipos, lembrando que esses se associam e se recobrem. Em relação à temporal, o analista afirma que esta afasta o escritor de um momento, no caso de MB, a mocidade que só pode ser vivida depois dos 30 anos, paratopia que produz efeitos em sua obra, entre eles a “descoberta” de Pasárgada. Vejamos outro trecho da crônica *Tempos dos Reis*, já apresentada aqui:

(...) Bons tempos aqueles em que Ovalle tocava violão, Dantinho cantava as modinhas de Catulo, Osvaldo era alegre e loquaz, a boa Germaninha vivia... Havia, ainda, no Rio de 1920, uns visos de Pasárgada. (Tinha alcaloide à vontade. Tinha prostitutas bonitas pra gente namorar...) O Mangue era novidade como bairro do meretrício e os literatos estrangeiros que por aqui passavam não deixavam de ir lá tomar conhecimento daquele fato social, ao mesmo tempo repelente e empolgante como uma bela pústula. Segall fixou-o num álbum maravilhoso, eu num poema em que achei jeito de meter até a Tia Ciata e que publiquei no “Mês modernista” de *A Noite* (Bandeira, 2014, pp. 129-130).

Para o cronista, os “visos” de Pasárgada podiam ser encontrados na vida boêmia carioca de 1920, a Lapa, aquela na qual se refugia para “beber alegria”. Aqui fica claro a identificação entre os dois locais, identificação sugerida por Arrigucci (1990). O trecho também é interessante por conta de retratar outro lugar que começa a abrigar “personagens” paratópicas, meretrizes e também literatos, incluindo os estrangeiros, que faziam questão de conhecer o “fato social”. Ressalte-se a expressividade da metáfora “bela pústula” para fazer referência ao bairro feio e sujo da cidade que abriga “gente que vive porque é teimosa”⁹, lugar onde o poeta descobre a beleza, a poesia. Como diz o próprio cronista, o Mangue serviu de matéria para sua poesia: o poema “Mangue” foi publicado em *Libertinagem*, com referência a tia Ciata, negra cujos sambas eram conhecidos pelos frequentadores do local.

A descrição que faz o cronista da boemia carioca, o retrato da Lapa e do Mangue, remete ao que Maingueneau denomina de *embreagem paratópica*. O analista (2006) considera que se pode falar em uma espécie de embreagem do texto sobre suas condições de enunciação, sobre a paratopia que é o seu motor. O analista lembra que a embreagem linguística inscreve no enunciado, por meio de determinados elementos, sua relação com a situação de enunciação. Já no que se pode denominar embreagem paratópica, temos “elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo” (Maingueneau, 2006, p. 121).

Essa embreagem pode assumir formas diferentes. No entanto, ressalva Maingueneau, é possível distinguir alguns eixos semânticos maiores que recuperam os diversos tipos de paratopia apontados pelo analista: de identidade, espacial, temporal. No caso do trecho apresentado, temos um elemento embreante, a boemia, que remete à situação paratópica por meio da qual o autor enuncia.

⁹ Verso do poema *Mangue*.

Também em “O Bar”, publicada em 1958, é possível perceber que Pasárgada se confunde com a vida boêmia da década de 1920, esta um embreante paratópico das crônicas de MB:

A notícia da demolição do Hotel Avenida e consequentemente desaparecimento da Galeria Cruzeiro não me causou nenhum sobrosso sentimental. Aquilo era um monstrego que enfeava a cidade. Todavia, quando a derrubada atingiu o canto do Bar Nacional e eu vi desventrado o que o Bom Gigante chamava “a casa dos que não tinham casa”, senti um pequenino, dolorosa rebate no coração, afogado subitamente numa onda de recordações.

No Bar Nacional vivi um pouco a vida “que poderia ter sido e que não foi”. A doença que me salteou por volta dos dezoito anos não me deixou realizar o currículo da adolescência nas suas loucas aventuras. Ora, aos quarenta pude desfrutar um pouco o sabor delas através da experiência de um rapaz de vinte. Já o nomeei Bom Gigante. Não quero identificá-lo na atual pessoa de engenheiro *rangé*, bom esposo e bom pai. Naquele tempo, aí por 1925, era o símbolo da mocidade decantada por Raimundo Correia.

Por que tudo o que tem de fresco e virgem gasta e destrói...? (Bandeira, M., 1985, p.534).

O trecho relata a derrubada da Galeria Cruzeiro e do Bar Nacional, que é “desventrado” do local. A escolha da palavra não poderia ser mais adequada, como atesta a leitura do trecho: seus frequentadores consideram-no generoso, bom e protetor. As palavras do Bom Gigante veiculadas pelo cronista (“a casa dos que não tinham casa”) revelam que se trata de um espaço paratópico, para onde vão aqueles que não têm lugar, que não encontram o *seu* lugar. Como lembra Maingueneau (2006), toda paratopia pode ser reduzida a um paradoxo de ordem espacial, qual seja, a inclusão impossível em uma *topia*.

Mais uma vez, o cronista fala da mocidade ausente, de como pôde vivê-la na idade adulta, aqui por meio da experiência de um amigo de 20 anos, no Bar Nacional, lugar onde foi possível viver a vida “que poderia ter sido e que não foi”. Nesse sentido, os lugares que abrigam a boemia dos anos 20, lugares retratados nas crônicas, representam o espaço onde o escritor encontra seu lugar, para onde foge em busca da vida, de sua Pasárgada. Esses lugares são os elementos embreantes paratópicos presentes nas crônicas.

Nas crônicas de MB encontramos a boemia como embreagem paratópica, mas consideramos que o quarto é o principal embreante paratópico presente nesses textos. Arrigucci, no ensaio em que analisa o *Poema só para Jaime Ovalle*, discorre sobre esse espaço íntimo e como ele se comunica com o exterior. Para o crítico, o crescimento coletivo e a clara expansão do espírito crítico e criador dos modernistas têm relação, no plano espacial, com a comunicação entre o espaço íntimo do escritor (sua casa, seu quarto, seu local de trabalho) e lugares de sociabilidade ampla: a rua se torna o lugar da experiência válida, mas com ela se comunica a intimidade do quarto. Depois de discorrer sobre a casa de Mario de Andrade na rua Lopes Chaves, e como esse espaço é, ao mesmo tempo, individual e aberto para o mundo, Arrigucci considera que

o caso de Bandeira é correlato e bastante parecido, embora singularizado. Os quartos que habitou foram muitos; o poeta mudou-se muitas vezes, insistindo, porém, na ideia desse espaço restrito da intimidade: transformou-o em imagem idealizada, “suspenso no ar”, mas o tornou também um espaço diferenciado e concreto, ao mesmo tempo de resguardo e de abertura para o mundo, privilegiado em múltiplas alusões literárias, a ponto de marcar sua presença implícita mesmo quando não referido ostensivamente (Arrigucci, D.,1990, p.63).

Em “Poema só para Jaime Ovalle”, o quarto está implícito, é o lugar onde o eu-poético acorda, prepara ele mesmo seu café e fica “humildemente pensando na vida”. É, assim, o espaço de mediação entre a interioridade lírica e o mundo exterior. Arrigucci adverte que não se deve pensar, embora o poeta fale a partir da perspectiva íntima do quarto, que ele seja um poeta da vida privada, a interioridade não significa em Bandeira uma limitação da existência à esfera privada, o que já podemos constatar nas crônicas do autor.

Dessa forma, o quarto, a casa e o bar são espaços permeáveis da experiência modernista. Nas palavras do crítico:

A casa e a rua deixam de ser “dois inimigos”, como eram no século XIX, conforme a expressão de Gilberto Freyre. Entre casas, quartos, ruas e bares, entre salões literários, prostíbulos, livrarias, cabarés e cafés-cantantes, como então havia, entre tantos espaços tão diversos de tantas cidades brasileiras, se construiu uma via de comunicação real e efetiva por onde passou a experiência coletiva dos modernistas (Arrigucci, D.,1990, p.64).

A leitura que fizemos das crônicas permitiu constatar o que diz o crítico, isto é, a ligação entre a vida íntima do cronista, os quartos que habita, e seu exterior: mesmo quando as crônicas fazem referência ao espaço da casa e do quarto, esse espaço se abre para o mundo. Temos, assim, um embreante paratópico que remete ao resguardo do cronista, mas não se trata de uma reclusão absoluta. Vejamos um trecho da crônica *Olhai os lírios*:

As palavras com que Cristo anunciou o sacramento da Eucaristia foram situadas pelos evangelistas Mateus, Marcos e Lucas na última Páscoa. João, porém, coloca-as no discurso pronunciado por Jesus na sinagoga de Cafarnaum, e os seus comentários pintam ao vivo a rudeza dos pobres primeiros discípulos do Divino Mestre.

– Eu sou o pão vivo, dizia Jesus. O pão que eu der é a minha carne, que eu darei pela vida do mundo. (...)

Os séculos passaram e hoje não há quem não entenda as palavras da Eucaristia. Toda essa multidão que estou vendo passar sob a minha janela para receber a hóstia junto ao altar do Congresso sabe que vai comer a carne e beber o sangue do Senhor. E sabe que essa carne é verdadeiramente comida, e que esse sangue verdadeiramente é bebida.

Há, no entanto, outras palavras do Evangelho que continuam duras de ouvir para muita gente. Não gente simples e bronca: muitos até que bem inteligentes.

Por exemplo, esta exortação do Sermão da Montanha:

– Olhai para as aves do céu, que não semeiam nem segam, nem ajuntam em celeiros: e vosso Pai celestial as alimenta. Olhai para os lírios do campo, como eles crescem: não trabalham nem fiam. Buscai primeiro o reino de Deus e a sua justiça.

Hoje ainda há quem sustente que isso é conversa de intelectuais desligados das realidades deste mundo. Primeiro, enriquecer; depois, sim, cuidar-se-á do reino de Deus e de sua justiça. Duro discurso é esse, digo eu agora (bandeira, M., 2014, p.101).

É do interior da casa que surge o relato da passagem da multidão rumo ao altar do Congresso a fim de receber a hóstia. As reflexões são desencadeadas a partir da visão dessa passagem, que se dá pela janela do cronista. Mas o afastamento da cena não significa um afastamento das coisas do mundo e dos homens, ao contrário. Ao selecionar um trecho do *Sermão da Montanha*, inclusive para título da crônica, MB critica o comportamento daqueles que continuam a desprezar as palavras no sermão contidas, “não gente simples e bronca: muitos até que bem inteligentes”.

É interessante observar o último trecho da crônica. Nele, a referência ao comportamento esperado dos intelectuais (incluindo escritores), qual seja, o de se ausentarem das realidades do

mundo, de viverem em uma torre de marfim (“intelectuais desligados das realidades deste mundo”), choca-se com o posicionamento modernista, com o espírito crítico dos escritores modernistas, que está presente nas reflexões do cronista. Assim, o espaço íntimo no qual se encontra MB permite que a multidão seja avistada, revela sua reclusão, mas não o impede de refletir sobre as mazelas e injustiças do mundo, de falar sobre elas.

Vejamos agora um trecho da crônica *Germaninha*:

Desde ontem à noite que sopra lá fora um vento furioso. Impossível abrir as janelas, que pelas mesmas frinchas das venezianas o frio jorra em ondas de tamanho desconforto. Me sinto em meu quarto exposto como em campina rasa. Todavia a desordem, o desespero, a fúria do tufão são impotentes para quebrar o meu ritmo interior que é apenas de triste sossego: trago dentro de mim a imagem da morte sob as aparências mais serenas e mais soberanas. Continuo ver em imaginação o rosto sem vida de Germana. (...) (Bandeira, M., 2014, p.49).

Em *No tempo dos reis*, o cronista lembra a figura de Germaninha, quando ela vivia, sua companheira de boemia. Aqui, relatam-se as impressões provocadas pela sua morte, pela visão de seu rosto sem vida. Observe-se que, assim como ocorre na crônica *Olhai os lírios*, aquilo que é matéria de reflexão, o que atinge o “ritmo interior” do cronista, surge no espaço íntimo, no quarto. Esse espaço é invadido pela força do vento furioso que sopra do lado de fora, o que leva o cronista a lançar mão da metáfora *campina rasa*, evocando uma bela imagem: “Me sinto em meu quarto exposto como em campina rasa”. No próprio retrato que faz do quarto, mostra-se a insistência com que o mundo exterior procura invadi-lo.

Ao contrário do *Poema só para Jaime Ovalle*, o quarto está explícito, no entanto, como no poema, é o espaço que acolhe a interioridade, os sentimentos do cronista; é o lugar de mediação

entre essa interioridade e o que está do lado de fora, um mundo que não conta mais com a presença física da amiga. Esse mundo, em que o frio e o vento geram desconforto, desordem e desespero é incapaz de quebrar o “ritmo interior que é apenas de triste sossego”, no qual a figura de Germana se reveste de uma aparência serena e soberana. Observe-se a carga de lirismo do trecho, que o faz aproximar-se dos poemas do autor, de sua produção canônica.

Abaixo mais um exemplo da presença do embreante paratópico *quarto* nas crônicas do autor. Trata-se de um trecho de *Em louvor de um jornal provinciano*:

Passei o dia de hoje mergulhado na leitura do número do segundo aniversário da última fase da *A Província*. Foi como uma evasão para a longínqua província querida. O tempo favorecia-a, com um desses dias de chuva peneirada em que faz frio até o mais fundo do coração. Santa Teresa estava toda sitiada de névoas espessas, de sorte que eu me sentia bem confinado no meu quarto. E o meu quarto era Pernambuco, pelo sortilégio afetuosos dos bons amigos da *A Província*. (...) (Bandeira. M., 2008, p.298).

MB iniciou sua colaboração para o periódico *A província* em 1928, quando este passa a ser dirigido por Gilberto Freyre. Escrevia duas vezes por semana sobre assuntos da capital do país, Rio de Janeiro, onde morava. Na crônica, relata a leitura que faz do jornal, recolhido em seu quarto e protegido da chuva e do frio. Como observa Arrigucci (1990), a significação que o espaço quarto vai adquirindo tem a ver com diferentes funções que desempenhou na vida do poeta, com “o papel que exerceu sobre sua imaginação de homem que foi doente e aprendeu a sobreviver resguardando-se” (1990, p.63).

Dessa forma, o quarto é o elemento presente no texto que remete à intimidade do cronista, a seu resguardo, mas este não significa a exclusão da vida, a sua retirada: trata-se de um espaço

que permite a evasão para o exterior, via leitura do jornal, “para a longínqua província querida”. Devido ao “sortilégio afetuosos dos bons amigos” o quarto se transforma em Pernambuco, fica “suspenso no ar”, expressão que aparece em um dos poemas do autor. Assim como no *Poema só para Jaime Ovalle*, a chuva insistente cai do lado de fora, o trecho “um desses dias de chuva peneirada em que faz frio até o mais fundo do coração” mais parece um verso e muito se aproxima de “chovia uma triste chuva de resignação” presente no referido poema.

Ao apontar possíveis aproximações entre as crônicas de MB e sua produção poética, Guimarães (2008), observa, assim como faz Arrigucci (1990), que o quarto, aqui “meu quarto era Pernambuco”, constitui um importante elemento do imaginário bandeiriano. O organizador das crônicas do autor enumera alguns poemas nos quais aparece tal elemento: “O silêncio” (de *O Ritmo Dissoluto*) em que se lê o verso “Na sombra cúmplice do quarto”, e no poema “Comentário musical” (de *Libertinagem*) em que se lê o verso “o meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra”. E acrescentamos, também referente ao espaço íntimo, na crônica “Meus poemas de Natal” (de *Andorinha, Andorinha*), “residia na rua Morais e Vale (o beco dos meus poemas)”.

Vejamos agora um fragmento da crônica *Lenine*:

Uma tarde entrou-me quarto adentro um canarinho da terra. Devia ter fugido de alguma gaiola porque se deixou prender com facilidade. Passarinho de gaiola não sabe viver solto na cidade. Morre de fome ou de pancada. De ordinário acaba caindo contente em algum alçapão. Meu vizinho do andar de baixo tem sempre o alçapão armado para esses fugitivos. O canarinho, porém, preferiu o alçapão maior do meu quarto, onde jamais cairá o passarinho verde dos meus sonhos (bandeira, M. 2006, p. 179).

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira relata sua mudança para o morro do Curvelo (onde passa a morar sozinho depois da morte

do pai), a influência do lugar em sua poesia, “o elemento de humilde cotidiano” que nela se pode notar a partir de então. Nas palavras de Bandeira:

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco (Bandeira, M., 1985, p.60).

Em *Lenine*, o autor traça o perfil de um dos meninos que integravam a chamada trinca do Curvelo, crônica que já apresentamos aqui, grupo por quem nutre grande simpatia. O quarto a que se refere em seu *Itinerário* aparece retratado no trecho, a visita que recebeu de um “canarinho da terra”. Temos, assim, um elemento embreante na crônica: o lugar de onde surge o relato, ao mesmo tempo exterior ao mundo e aberto a ele: tanto “posto de observação da pobreza mais dura e mais valente” como lugar de convívio com a garotada da rua que quebrava as suas janelas. No lugar de recriminar os meninos, confere a eles o poder de lhe restituir o “clima de meninice na Rua da União em Pernambuco”.

Observe-se a descrição do espaço: trata-se de um alçapão, “onde jamais cairá o passarinho verde dos meus sonhos”. Podemos perceber que o trecho permite construir a condição paratópica do autor, seu deslocamento em relação a um lugar (assim como o canarinho encontra-se em uma prisão) e a um tempo (distante da concretização de seus sonhos).

Maingueneau (2006) afirma que a paratopia só é motor da criação quando implica a figura singular do “insustentável”, que torna a criação necessária. Na obra de MB esse insustentável se traduz na presença/ausência de um mundo/tempo que não é o do

poeta, uma “situação” paratópica elaborada por sua própria obra, produto dessa obra. Para o analista: “intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra (Maingueneau, p.109).

O analista adverte que, para dar conta de um processo dessa natureza, devem-se desprezar as rotinas da história literária, que consideram o escritor influenciado por circunstâncias que sua obra “exprimiria”, da mesma forma que questionar a ideia de que um homem só se torna escritor se for dotado do dom de “traduzir” esteticamente suas experiências. Segundo Maingueneau, nessa concepção de um lado haveria as experiências da vida e de outro as obras “pairando nalgum éter”.

Maingueneau entende que se deve trabalhar, ao mesmo tempo, em duas frentes: de um lado, contra a ideia de que vida e obra seriam planos separados e essa última a “expressão” daquela; de outro, contra “um certo estruturalismo vulgar” que sobreviveu aos anos 1960 que postula uma distância entre o eu criador e o eu social. Ou seja: deve-se ir além das “divisões tradicionais”, romper com as oposições redutoras entre um eu criador profundo e um eu superficial social. Para isso é necessário dar conta, por exemplo, do entrelaçamento dos níveis, o que abordamos na primeira parte desse estudo (as instâncias da pessoa, do escritor e do inscrito), é preciso descrever a complexidade da instância autoral.

Consideramos a advertência de Maingueneau bastante pertinente, a de que seria equivocado e redutor colocar de um lado a vida do escritor e de outro sua obra, concebendo essa última como reflexo de uma biografia, uma redução que ocorre, muitas vezes, em relação à obra de MB, que é vista apenas como a expressão de sua doença. Ao contrário, vimos que é por meio da paratopia do escritor MB que sua obra é elaborada, que ela pode vir à existência, mas também que essa paratopia é construída pela obra, pela enunciação dessa obra, no caso que aqui analisamos, construída nas crônicas do escritor.

Capítulo 5

O estilo bandeiriano

Discutimos, neste capítulo, o estilo das crônicas. Procuramos apreender traços que constroem efeitos expressivos e analisamos se podem ser considerados característicos da obra do autor Manuel Bandeira.

Vimos que Maingueneau (2006) considera a autoria como um nó em que se entrelaçam três instâncias: a pessoa, o escritor e o inscritor. Sobre essa última, já apontamos, em algumas crônicas, traços do que seria um trabalho de autor, que indicariam um estilo bandeiriano. Gostaríamos de focalizar mais a instância do inscritor, refletindo sobre a linguagem das crônicas de MB. A noção de estilo, que remete à de singularidade, é aqui entendida como:

um modo de organizar uma sequência (de qualquer extensão), tendo como fundamental a relação entre essa organização e um determinado efeito de sentido, sem compromissos com psicologismos e com concepções simplórias de língua e linguagem (e de texto, de gênero etc.) (Possenti, 2009, p.93).

A noção relaciona-se de forma direta com a de *interlíngua*, proposta por Maingueneau para fazer referência à linguagem literária, que mobiliza recursos expressivos em um trabalho com a forma, cujo efeito é o estilístico (de uma escola, de um autor).

De início, recorreremos àquilo que dizem os críticos acerca do estilo de MB, destacando, mais uma vez, as reflexões de Arrigucci (1990). Para o crítico, o fazer poético de MB configura-se como um estilo humilde, “fruto lentamente amadurecido de uma longa e complexa experiência do mundo e da arte” (1990, p. 15). O crítico aponta a “simplicidade natural” como um dos traços desse estilo, considerando a simplicidade não apenas da linguagem, mas

daquilo que é “desentranhado” do cotidiano pelo poeta. Nas palavras de Arrigucci:

Esse verbo, que ele gostava de empregar para designar o ato decisivo que definia seu ofício de poeta, sob sua feição *material* de “tirar das entranhas” o valor *expressivo* de “tirar do íntimo ou do coração”, e ainda a ligação profunda com o sentido *cognitivo* de *dar a ver*, de dar a conhecer ou trazer à luz, de revelar o oculto (como o vidente que lê o mistério oculto nas entranhas) (pp. 29-30).

A lírica de Bandeira, em sua fase madura, se construiria, assim, com palavras simples e imagens de todo dia, sendo a simplicidade uma das marcas de seu estilo (e do modernista no geral). Mas o que seria essa simplicidade? Na análise do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, o crítico aponta que a poesia é apreendida onde menos se espera, em uma atitude que leva a linguagem poética a incorporar “arranjos comuns, lugares-comuns da língua falada”. De acordo com Arrigucci, a operação de desentranhar o poema do prosaico “exige um nível correspondente de linguagem”.

Arrigucci não se estende na questão da simplicidade da linguagem, o que ocorre também nas reflexões de Villaça(1987), que reconhece ser o simples a “complicação crítica” da poesia de MB. Ao relatar uma das aulas que dera no ginásio havia alguns anos, o crítico lembra que, após a leitura em voz alta de “O porquinho da índia”, um dos alunos comentou que poesia como aquela até mesmo ele poderia fazer: “Poesia assim até eu faço!”. Villaça continua dizendo que “o menino não explicou, evidentemente, aquele *assim*. É função dos adultos e estudiosos da poesia reconhecer o *assim*, o como fazer – no caso – o *simples*” (Villaça, 1987, p.39, grifo do autor).

Villaça afirma que “a linguagem de nosso poeta parece de fato se desentranhar de uma fala comum e ao mesmo tempo improvável, e acaba configurada com um máximo de

individualidade” (p.30). Na visão do crítico, esse recorte individualizador (do mundo e da expressão) surge a partir de um lugar onde a solidão se une com a solidariedade. As observações de Villaça sobre a “solidão solidária” remetem ao estado paratópico do poeta, à sua identificação com “personagens” desviantes, como a figura do sapo cururu encolhido na beira do rio, o apaixonado e tímido Pierrot, entre outras figuras.

Em “A linguagem em Manuel Bandeira”, Lessa (1987), aparece uma tentativa de precisar melhor a “simplicidade da linguagem”. O crítico atribui à linguagem modernista e à do poeta três “grandes tendências”, a saber, o amplo emprego de termos e expressões populares, o uso de sintaxes caracteristicamente brasileiras e “a louvável rejeição das lições de certos gramaticheiros maçantes, forjadores de regras e regrinhas que não correspondem à realidade linguística” (p.286). Para cada uma delas, elenca exemplos que, além de contemplarem a poesia, contemplam a prosa de MB.

Em relação à primeira tendência, cita um fragmento do *Itinerário* em que figura a expressão “ficar safado da vida”, além de palavras como “abestalhado”, “avacalhando”, “besta”, “dor de cotovelo” (gíria da época) etc., presentes na obra de MB. Quanto à segunda tendência, o autor cita um trecho de uma carta de MB dirigida a Mário de Andrade na qual ele afirma: “sempre fui partidário do abasileiramento do nosso português literário” (p.288) e a exemplifica com o emprego de pronome átono no início de frase, uso da preposição *em* com verbo de movimento, pronome *ele* com função objetiva, uso do verbo *ter* no lugar de *haver*. Além desses, o autor comenta:

Nem nos parece desarrazoado supor que haja sido para se aproximar da linguagem coloquial que Bandeira errou a concordância nessas duas passagens: “(Mas quando bate seis horas,/na primeira voz dos sinos)” (Poesias, p. 295) e “Versos tão tristes, nunca se viu” (Poesias, p. 239). (Lessa, p.289).

No que diz respeito ao antipurismo de Bandeira, Lessa destaca o verso “Abaixo os puristas” e a presença de galicismos na obra do poeta como *tetê-à-tête*, empregados “quando lhe pareceu que as locuções portuguesas correspondentes (face a face, rosto a rosto, cara a cara) enfraqueceriam o valor da expressão” (p.289).

Em *Trajatória de uma poesia*, Holanda (1985) destaca aspectos ligados ao fazer poético de MB. Afirma que “em grande número de casos, uma atitude de discreta e quase imperceptível recusa em face dos clichês vocabulares ou rítmicos é perfeitamente suficiente para assegurar os resultados que [o poeta] deseja” (1985, p.22). Para exemplificar tal afirmação, o crítico retoma um estudo de Onestaldo de Pennafort sobre o livro *A cinza das horas*, uma pesquisa “de notável lucidez” a qual destaca o fecho do poema “Desesperança”: *Como é duro viver quando falta a esperança*. Holanda menciona o comentário de Pennafort, a saber, que aquilo que salva o verso da banalidade, “dando-lhe até uma certa beleza de realismo cru” é a presença do adjetivo *duro* e do verbo *faltar*. Para Holanda, um poeta vulgar escreveria *Como é triste viver quando morre a esperança!*, verso este que não calharia mal em alguma antologia de ‘chaves de ouro’ ao gosto parnasiano” (p.22, destaque do autor).

Holanda lembra que MB, quando inseriu o poema em uma das edições de sua poesia completa, o fez procedendo a uma revisão “que visaria justamente a maltratar ainda mais o convencionalismo formal”, deixando o verso assim: *Ah, como dói viver quando falta a esperança!* Segundo o crítico, pode parecer que a antiga versão tenha se prejudicado, mas abandonar uma forma impessoal e bastante gasta foi um caminho a fim de tornar o ritmo mais flexível para corresponder à emoção expressa no poema.

As observações do crítico podem ser constatadas na leitura dos poemas de MB. Neles, são muitos os versos que produzem, até mesmo, o efeito de estranhamento por conta da seleção que o poeta faz das palavras que os compõem. O livro *Libertinagem*, por exemplo, abre com o poema *Não sei dançar* o qual se inicia com os

versos: *Uns tomam éter, outros cocaína. /Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria*, em que a escolha do verbo *tomar* e a de seu complemento podem ser consideradas como uma das marcas de estilo do autor. Nas crônicas, como mostraremos na sequência, podemos encontrar escolhas lexicais inusitadas, que produzem efeito expressivo.

Não apenas a seleção lexical pode ser considerada uma marca do estilo bandeiriano, a combinação de palavras também, o que foi notado, de forma indireta, por Carlos Drummond de Andrade. O poeta mineiro, quando do lançamento de *Mafuá do Malungo* (1948), escreve uma crônica para o jornal carioca *Correio da Manhã* em que comenta os “versos de circunstância” (como MB os denomina) do livro, crônica intitulada “O poeta se diverte”. Nela, comenta o poema-carta endereçado ao então prefeito do Rio, em que MB reclama do lixo acumulado no pátio interno do edifício onde mora, ou, nas palavras de Drummond, “faz, de uma sujeira, um poema”¹⁰. A estrofe transcrita na crônica de Drummond é a seguinte:

Um poeta sexagenário
Que não tem outra aspiração
Senão viver de seu salário
Na sua limpa solidão...

Sobre os versos, o poeta mineiro afirma que “não são apenas os olhos, é a própria solidão do poeta que se vê assim manchada. Ele quer uma solidão limpa, sobre um pátio limpo” (1985, p.360). Na obra poética de MB podem ser colhidos numerosos exemplos da combinação inusitada de palavras, traço que é percebido por Drummond. Lembremos que Villaça aponta o *improvável* na linguagem de MB, traço que poderia ser exemplificado pelo verso do poema.

¹⁰ O lixo e o pátio são elementos de outro poema de MB, “O Bicho”, publicado em *Belo, Belo*.

Falando de seu ofício

Em vários momentos de seu *Itinerário de Pasárgada*, MB tece comentários a respeito de seu ofício. Vejamos um deles:

Mas ao mesmo tempo compreendi, antes mesmo de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia (Bandeira, M., 1985, p.40).

O trecho mostra a importância que MB dá às palavras, à sua combinação, à ideia de que a “carga de poesia” é fruto dessa combinação. Os comentários sobre o fazer poético continuam e revelam que o poeta *trabalha*, trata-se de um processo que inclui voltas ao que se escreve, cotejo entre diferentes versões etc. Nessa aprendizagem, MB conta que se valeu da observação dos versos de outros poetas e de sua reescrita, citando Castro Alves, cuja obra estudou.

Quantas vezes também vi, em poetas de gosto certo nas emendas, um verso defeituoso ou inexpressivo carregar-se de poesia pelo efeito encantatório de uma ou de algumas palavras, exprimindo no entanto o mesmo sentimento ou a mesma ideia que as substituídas. Compare-se, por exemplo, o poema “Mocidade e morte”, de Castro Alves, como apareceu em *Espumas Flutuantes*, com a primeira versão, de 1864, e publicada em São Paulo por volta de 1868-1869 sob o título de “O tísico”. Na oitava inicial havia o verso “No seio da morena há tanta amora!”. Na versão definitiva “amora” foi substituída por “aroma”. Naturalmente o poeta ponderou que as amoras do peito das morenas não são tantas, duas apenas, e mais tarde corrigiu o verso para “No seio da

mulher há tanto aroma!”. A superioridade é óbvia (Bandeira, M., 1985, p.41).

Além desse, há outros exemplos que mostram como o poeta concebe o fazer poético, ou seja, um trabalho com a forma. O trecho a seguir é significativo:

cotejos como esses foram me ensinando a conhecer os valores plásticos e musicais dos fonemas; me foram ensinando que a poesia é feita de pequeninos nadas e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso” (Bandeira, M., 1985, p.42).

Nas crônicas, podemos observar que MB se vale do conhecimento de efeitos plásticos e musicais que os sons podem produzir, como é possível atestar no fragmento abaixo, retirado da crônica *Lenine*:

(...) Lenine! Lembram-se como essas três sílabas começaram a aparecer no serviço telegráfico da guerra? No atordoamento das derrotas russas o nome se insinuava misteriosamente como de um habilíssimo espião a soldo de agentes alemães e servindo contra sua própria pátria. Lenine era isto. Lenine era aquilo. Lenine era agente alemão? O nome por si só vivia de uma vida intensa. Dir-se-ia criação verbal de um grande poeta, um desses grandes artistas que guardam toda a força mesmo sob os gestos de maior carinho – um Bach na música, um Villon na poesia. A pujante virilidade do vocábulo lhe vinha daquela líquida inicial, rica de associações com o felino formidável: Le...Leo, Leonis. E toda essa força se abrandava de súbito na aliteração da doce dental nasal e com o “i” claro infantil e corajoso! (Bandeira, M., 2006, p.179).

Para retratar a figura de Lenine, um dos integrantes da Trinca do Curvelo, o cronista tece considerações sobre o nome do garoto,

relacionando-o àquele do revolucionário russo (Lenin, Lenine). Assim fazendo, e recorrendo à memória que o nome evocava na época, conclui que “o nome por si só vivia de uma vida intensa”. Observe-se a combinação do verbo *viver* e seu complemento acompanhado da preposição *de* que configura o que os autores apontam como o improvável na linguagem de MB. Na sequência, outro exemplo desse improvável, do máximo de individualidade: para explicar a razão da “pujante virilidade do vocábulo” (outra expressão singular), analisa suas unidades mínimas, uma análise que revela o conhecimento do valor sonoro dos fonemas, o impacto (alumbramento?) que *Lenine* provoca no cronista, ou seja, a combinação da força com uma infantilidade corajosa.

No que diz respeito à simplicidade da linguagem a que se referem os críticos, a leitura do *Itinerário* mostra a influência que sofreu MB da fala popular, da língua do povo. Vejamos o trecho seguinte:

Na casa de Laranjeiras, onde moramos os seis anos que cursei o Externato do Ginásio Nacional, hoje Pedro II, nunca faltava o pão, mas a luta era dura. E eu desde logo tomei parte nela, como intermediário entre minha mãe e os fornecedores – vendeiro, açougueiro, quitandeiro, padeiro. Nunca brinquei com os moleques da rua, mas impregnei-me a fundo do realismo da gente do povo. Jamais me esqueci das palavras com que certo caixeiro de venda português deu a notícia de um companheiro que não era visto havia algum tempo: “O Seu Alberto está com os pulmões podres.” (Bandeira, M., 1985, p.35).

O trecho exemplifica o que Bakhtin (1990) denomina *plurilinguismo*, isto é, a diversidade de linguagens sociais, dos fornecedores da casa de Laranjeiras. O menino protagoniza a interação da família abastada (em crise) com a gente do povo, com a língua do povo. O enunciador da crônica, o autor adulto, recorda sua infância e destaca as palavras que lhe ficaram na

memória (“O Seu Alberto está com os pulmões podres”), talvez por conta de vir a contrair tuberculose anos mais tarde.

Em relação às crônicas, consideramos importante observar como o autor concebe o gênero crônica, que funções atribui a esse gênero. Lembramos que a crônica se caracteriza por um estilo informal, muito se assemelhando a uma “conversa fiada”, expressão usada por Candido (2011). Para o crítico, esse gênero se consolida no Brasil nos anos de 1930, exatamente no período em que MB passa a publicar seus textos em diferentes jornais do país. Vejamos o seguinte trecho:

“Começo de conversa” chamei à primeira das minhas crônicas para o *Jornal do Brasil*. E é sempre em tom de conversa que as vou escrevendo. Ora, conversa de velho costuma ser um desfiar de reminiscências; qualquer coisa puxa por elas: é o que está me acontecendo (Bandeira, 2014, M., p.97).

Vê-se que as considerações do cronista autorizam Candido (2011) a denominar o gênero de “conversa fiada”. O trecho revela a avaliação que costuma fazer MB de seu trabalho, negativa e implacável, uma vez que considera suas crônicas “conversa de velho” que teriam a função de apenas retratar episódios da vida de um idoso. Na “Advertência”, que aparece na primeira edição de *A flauta de papel* (livro do qual foi retirado o trecho da crônica apresentada acima), é possível observar a mesma avaliação, qual seja, a de que não se deve atribuir muita importância aos textos. Vejamos:

As minhas *Crônicas da província do Brasil*, cuja edição, que é de 1936, se achava de há muito esgotada, não mereceriam reimpressão (...). Decidi, pois, reeditar apenas o que nelas me pareceu menos caduco, juntando-lhe numerosas crônicas escritas posteriormente, a maioria para o *Jornal do Brasil*. Chamei ao volume *Flauta de papel*, querendo significar com

tal título, que se trata de prosa para o jornal, escrita em cima da hora, simples bate-papo com os amigos. Não lhes dou, a estes escritos, outra importância senão a de ver em alguns deles o registro de fatos que desapareceriam comigo, se eu não os lançasse no papel (Bandeira, M., 2014, p.11).

Além de afirmar que considera os textos “prosa para o jornal”, um “simples bate-papo com os amigos”, o autor revela uma característica do gênero, a saber, o prazo exíguo para sua produção, decorrente da estrutura do campo jornalístico. Um dos critérios usados para selecionar as crônicas que seriam publicadas em livro também aparece no fragmento, quando o cronista alude que deixou de lado o que lhe pareceu caduco, muito circunstancial. Lembramos que a leitura dos textos em livro se dá em momento diferente daquele em que foram veiculados em periódicos, o que significa outro contexto de recepção.

A leitura das crônicas mostra a presença do registro informal, como seria de se esperar em um gênero que se caracteriza como uma “conversa entre amigos”. No entanto, é importante ressaltar que não é raro o coloquial (a “linguagem simples”) conviver com uma linguagem mais sofisticada, o que ocorre em muitos poemas bandeirianos. A seguir, destacamos trechos de crônicas que exibem um traço do registro coloquial, a saber, a presença de expressões frequentes na fala, na língua do povo.

Desgraçadamente entre nós o violão foi sempre cultivado de maneira desleixada (...). Desconhecia-se por completo o dedilhado da mão direita. Basta dizer que se reservava o polegar para os bordões, o índice para o sol, o médio para o si e o anular para a prima. E esse dedilhado de harpejo era **pau para toda obra** (Bandeira, 2014, p.24).

Ao diabo a crônica que eu deveria escrever hoje! Sinto o corpo cansado, o espírito deprimido, a vontade incerta. Estou precisando de um banho de poesia (Bandeira, M., 2015, p.349).

As palavras destacadas, típicas da fala, são bastante expressivas, revelam o estado de espírito do cronista, a crítica peremptória dirigida ao uso que se fazia do violão, o desabafo profundo de quem defende o direito de sair da rotina, de fazer algo por prazer. Observe-se que a linguagem dos dois trechos, principalmente a do primeiro que é mais técnica, não pode ser caracterizada como simples (o emprego do *se* depois do verbo em início de período, por exemplo), pelo menos em um contexto de recepção distante daquele em que foram produzidos os textos, isto é, um contexto de leitura atual. Além disso, é preciso levar em conta que expressões, então consideradas coloquiais, hoje são exemplos de arcaísmos (como *mandar às urtigas*).

Retomando a definição de estilo como modo de organização de textos e a relação entre esse modo e efeitos de sentido que permite produzir (Possenti, 2009), selecionamos alguns “lugares” nas crônicas que tomamos como reveladores de um estilo bandeiriano, de um trabalho com a linguagem que produz esse efeito. A leitura dos textos nos levou a observar certas recorrências, sendo que uma delas se relaciona com o que foi apontado por alguns autores, a saber, a seleção/combinção singular de palavras e expressões. Vejamos os trechos a seguir:

Alguém, falando da festa de Santa Cruz no Recife, nota que onde o brasileiro mais sente nos olhos o gosto do Brasil é decerto quando fica parado num pátio de igreja em dia de festa de Nossa Senhora. (...)

As ladeiras de acesso ainda *regurgitavam* quando desci às onze da noite. Não havia mais, como nos outros anos, as bandeirinha e galhardetes enfeitando o Largo da Glória, nem canela cheirosa espalhada no chão. (...) (Bandeira, M., 2006, p.79).

Os fragmentos são parte da crônica *A festa de Nossa Senhora da Glória do Outeiro*, publicada nas “Crônicas da província do Brasil”. A expressão “sente nos olhos o gosto do Brasil” é um exemplo de como o cronista, nas caracterizações que constrói, lança mão de

palavras que se referem a diferentes sentidos, misturando-as e assim produzindo o efeito de grandeza da festa, do próprio Brasil e de suas riquezas. Para dar ao leitor a ideia do grande número de pessoas presente na festa de Nossa Senhora, o autor constrói uma imagem forte, conforme a esse excesso: as ladeiras *regurgitavam*. Observe-se que o trecho não teria a mesma expressividade se fosse substituído por *as ladeiras ainda estavam repletas de pessoas*, por exemplo, uma forma banal, corriqueira de escrita. Desse modo, a escolha do verbo *regurgitar* pode ser tomada como uma marca de estilo do autor, que podemos encontrar também nos poemas de MB.

Vejamos outro trecho que exemplifica esse traço de estilo do autor:

Um diário carioca *incendiou* que eu tinha aderido à poesia concreta. Alguns amigos telefonaram-me alarmados. Como se eu tivesse sido vítima de um enfarte ou coisa assim – atropelamento, assalto, arbitrariedade policial. Vamos devagar. Não aderi à poesia concreta. O que houve é que depois de ler uns ensaios do grupo concretista escrevi um poema aplicando ao meu superado jeitão de poesia uns toques de concretismo. Não creio que Décio Pignatari ou qualquer um de seus companheiros aceite o meu “Analianeliana” (é o título e peço desde já perdão) como poema concreto (Bandeira, M., 1985, p. 508).

Para dar ideia da repercussão estrondosa que a notícia de sua suposta adesão ao concretismo provocara, o cronista lança mão do verbo *dicendi* **incendiou**. É bastante difícil pensar em outro verbo que produzisse o mesmo efeito, o usual *noticiou* ou o menos comum *alardeou* não seriam exemplos de escolhas de um autor, do inscritor MB. Ressalte-se o comentário que o cronista faz de sua poesia (“superado jeitão”), avaliação que remete à figura do poeta menor, recorrente na obra do escritor.

Sem dúvida, a singularidade da construção remete à obra poética bandeiriana. Lembremos os versos iniciais de “Não sei dançar”: *Uns tomam éter, outros cocaína/Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria*, em que a seleção do verbo *tomar* e de seus complementos surpreende o leitor. Abaixo apresentamos mais exemplos do que estamos aqui considerando escolhas de um autor, no caso, a escolha de verbos surpreendentes. Começemos pela crônica “Mário de Andrade”:

Acaba de vir à publicidade um livro que vai escandalizar o meio literário carioca assim como, ainda inédito, já havia suscitado a indignação da pauliceia convencional: é a *Pauliceia Desvairada*. (...) Dirão uns que este poeta é um louco. Os que já cheiraram Cocteau e outros modernos, dá-lo-ão de plagiário de franceses “futuristas, dadaístas, cubistas e outras bobagens em ista” (Bandeira, M., 2008, p.23).

Trata-se de uma crônica em que MB apresenta ao público da revista carioca *Árvore Nova*, em outubro de 1922, o livro de poemas do amigo Mário de Andrade. Ao afirmar que versos dos poemas do livro já haviam escandalizado a pauliceia convencional, o cronista se refere à Semana de 22, realizada havia poucos meses. MB prevê que as reações ao livro publicado não seriam muito diferentes: *Dirão uns que este poeta é um louco*. Para aqueles *que já cheiraram Cocteau*, antecipa uma reação também negativa, a saber, a de considerar o poeta paulista um mero plagiador de franceses “futuristas, dadaístas, cubistas e outras bobagens em ista”. Sabe-se que o próprio Mário de Andrade negou em seu *Prefácio Interessantíssimo* ser futurista.

Interessa-nos destacar o verbo *cheirar*, usado pelo cronista para fazer referência à leitura do escritor francês Cocteau. Não se trata do simples ato de ler, a construção permite atribuir sentidos ao objeto livro ligados ao mundo alucinógeno, como se o livro fosse uma droga a consumir, uma droga que poderia abrir as portas para o mundo moderno tão exaltado pelos “escritores em

ista”, o mundo dinâmico e frenético da velocidade e da tecnologia.

Vejamos agora um exemplo retirado de uma das crônicas de *Andorinha, Andorinha*.

Mas comecei a fazer versos no Rio, para onde vim em 1896. Tinha, pois, dez anos. Quadrinhas satíricas, comentando os namoros de meus tios maternos. Não me recordo dos primeiros versos “sérios” que fiz. Lembro-me que, impressionado por um retrato de Chateaubriand, cujos *Mártires* admirava grandemente, cometi um soneto em alexandrinos, onde havia este verso incrível: “Da que altívolo engenho anima mente altiva” (Bandeira, M., 2015, p.69).

É interessante observar como o cronista rememora o início de seu ofício de poeta. Não do período em que começou a escrever os primeiros versos “sérios” (as aspas sinalizam um afastamento em relação à ideia de que os versos seriam grandiosos ou importantes, avaliação que remete, mais uma vez, à figura do poeta menor), mas um anterior a esse, no qual *cometeu* um soneto. Observe-se a seleção do verbo *cometer* para expressar a ação de escrever os versos alexandrinos, sendo que um deles (“verso incrível”) aparece transcrito na crônica. Este é construído em uma linguagem rebuscada e hermética, bem distante da linguagem simples de muitos poemas bandeirianos. Dessa forma, o cronista considera que, na verdade, escreveu algo de qualidade duvidosa, daí diz ter *cometido* e não *escrito* um soneto.

A mesma avaliação negativa em relação àquilo que escreve/escreveu aparece em um trecho da crônica “Os sonetos de amor de uma poetisa inglesa”, presente em *Crônicas inéditas I*. No texto, MB relata a vida de Elizabeth Barrett Browning, afirmando que “nenhuma mulher alcançou em verso a profundidade de sentimento e expressão de alguns dos *Sonnets from the Portuguese*”. O cronista revela que, sem assumir a autoria

dos versos, a autora inglesa os publica como se os tivesse traduzido do português. E comenta:

Um poeta de língua portuguesa não poderá lê-los sem experimentar a curiosidade e a tentação de vertê-los, onde a autora, por uma delicada mistificação, insinuou havê-los traduzido. Mas que dificuldades! Esses sonetos são na verdade intraduzíveis. (...) Eu tive a tentação de traduzi-los. E o primeiro que ataquei transformou-se em minhas mãos naquela coisa baça e vil em que se mudou nas mãos do poleá a mosca azul das *Ocidentais* (Bandeira, M., 2015, pp.181-182)

Sabemos que MB também foi tradutor, tendo publicado, por exemplo, uma tradução de *Macbeth* de Shakespeare e uma de *Mary Stuart* de Schiller. Pelo que consta em sua produção bibliográfica, o poeta não se atreveu mesmo a traduzir os sonetos da poeta inglesa, embora na crônica arrisque a tradução de um deles. Aqui, também, para fazer referência ao que escreve, emprega um verbo diferente de *escrever*, o verbo *atacar*, muito mais expressivo se se levar em conta a avaliação implacável que faz o cronista a respeito da tradução que fez do soneto, uma “coisa baça e vil”. A comparação é feita tomando por base a transformação que ocorre com “A mosca azul”, no poema de Machado de Assis presente no livro *Ocidentais*.

Outros traços do estilo bandeiriano

O sufixo mente

Os leitores do poeta Bandeira sabemos da frequência com que ocorrem em seus versos advérbios em *mente*, o que pode ser atestado até mesmo em alguns títulos de seus poemas: *Profundamente*. Arrigucci (1990) destaca sua presença recorrente, sobretudo nos versos livres bandeirianos, considerando que provavelmente o poeta havia observado o “uso ímpar que poetas

anteriores, como Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, haviam feito dos advérbios em *-mente*, em versos metrificados” (1990, p.40). Para o crítico, Bandeira confere aos advérbios “os mais sutis efeitos” no verso livre, como se pode constatar em poemas como “Profundamente”, “Momento num Café” e vários outros.

A leitura das crônicas mostra que nelas também é recorrente a presença de advérbios em *mente*. Pode-se dizer, assim, que se trata de um traço do estilo bandeiriano, uma marca do autor MB. Vejamos o fragmento a seguir retirado da crônica *Ovalle*:

O que havia de mais extraordinário em Jaime Ovalle é que, tendo tão pouca instrução, fosse tão profundamente culto. Cultura que fizera quase que exclusivamente por si próprio e pela leitura da Bíblia. Era um homem visceralmente impregnado da palavra de Cristo. E nunca ninguém sentiu tão compreensivamente o Brasil, de cuja formação étnica tinha uma consciência quase que divinatória. Em qualquer manifestação artística que fosse, sabia distinguir de pronto e infalivelmente o que havia de negro ou de índio (Bandeira, M., 2014, p.109).

Para falar do amigo a quem chegou a dedicar um poema (“Poema só para Jaime Ovalle”), o cronista se vale, nesse pequeno fragmento, de cinco advérbios em *mente*, cada qual contribuindo para a produção de sentidos, para a caracterização que o cronista faz do amigo e oferece ao leitor. Nas predicções, os adjetivos são acompanhados de outros adjetivos terminados em *mente*, potencializando, assim, as qualidades atribuídas a Ovalle. Ele não é apenas culto, mas *profundamente culto*, não é apenas impregnado da palavra de Cristo, mas *visceralmente impregnado*. Atente-se para a seleção de *visceral*, que constrói a ideia de entrega total, absoluta.

Da mesma forma, aqueles que acompanham os verbos permitem construir sentidos, traçar o retrato singular e carinhoso do amigo do cronista. Note-se que o autor poderia ter dito que Ovalle adquirira sua vasta e profunda cultura (quase) que por si

mesmo, mas antepõe *exclusivamente* ao segmento, o que enfatiza a magnitude da empreitada. Lembremos que Jaime Ovalle, mesmo sem a instrução formal dos companheiros modernistas, era considerado o mais culto deles. Mais do que descobrir o país, projeto do Modernismo, o cronista concebe que Ovalle “sentiu tão compreensivamente o Brasil”, avaliação que não reduz seu conhecimento a informações ou a experiências, mas o eleva ao plano do divino, do sagrado.

O cronista atribui ao conhecimento de Ovalle a respeito da formação étnica do Brasil o fato de o amigo distinguir “de pronto e infalivelmente”, em qualquer manifestação artística, o que nelas havia de negro ou de índio. Acrescentando ao verbo o adjetivo em *mente*, a habilidade torna-se mais grandiosa, além de conferir a ela o sentido de exclusividade: só Ovalle seria capaz de tal feito.

Vejam agora outro exemplo, um trecho retirado da crônica “Música”, construída por uma série de notas acerca de acontecimentos ligados à música:

A revista paulista Ariel divulgou em seu último número que o nosso grande compositor Villa-Lobos se acha empenhado numa obra que, levada a cabo, será de incalculáveis benefícios para o nosso futuro musical. Trata-se de uma vasta compilação folclórica, com harmonização, classificação genérica e estudo crítico da nossa música popular. Seria, quando pronta, o riquíssimo manancial, único onde deveriam beber inspiração os artistas de alma genuinamente brasileira. Ninguém duvida da força que terá um dia a nossa música. Ora, a riqueza de ritmos populares são penhor certo da pujança do nosso instinto musical. Até agora, muito cretinamente, considerávamos inferior isso de maxixes, sambas e cateretês. Entretanto de toda música que se faz entre nós é a que mais interessa os mestres estrangeiros porque nela se encontra aquele caráter diferencial que é tudo nas criações artísticas (Bandeira, M., 2008, pp.78-79).

MB chegou a escrever para revistas especializadas em música, como a *Ariel* e a *Brasil Musical*, mas mesmo em revistas não especializadas, escreveu muitas crônicas falando sobre eventos musicais, artistas, lançamentos. A crônica *Música*, que transcrevemos acima, foi escrita para uma dessas últimas, a revista *Ideia Ilustrada* em 1925. Como se pode observar, o cronista se vale de uma informação publicada na *Ariel* para divulgá-la entre seus leitores e tecer comentários sobre ela.

Trata-se da pesquisa de Villa-Lobos (“o nosso grande compositor”) que coletava informações sobre o folclore brasileiro. Como vimos, os modernistas se empenharam em estudar o país, suas riquezas, seus falares, dedicaram-se a descobrir seu povo. Na área da música, o nome de Villa-Lobos é emblemático nesse sentido: pelo que relata o cronista, o material coletado seria “o riquíssimo manancial, único onde deveriam beber inspiração os artistas de alma *genuinamente* brasileira”. Nessa última expressão o adjetivo em *mente* seguido do adjetivo *brasileira* mostra que não basta ter a alma brasileira, caso daqueles que não dão a justa importância ao folclore brasileiro, é necessário tê-la *genuinamente brasileira*, isto é, a que o cronista considera legítima, que abarca todos os brasileiros, o povo brasileiro.

No trecho seguinte, o cronista defende a música brasileira de cunho popular, afirmando que o interesse dos estrangeiros por ela reside no fato de que nos ritmos populares “se encontra aquele caráter diferencial que é tudo nas criações artísticas”. Critica o desprezo com que maxixes, sambas e cateretês, as manifestações musicais populares, eram tratados, “até agora, muito *cretinamente*”. A dureza e a inflexibilidade da crítica decorrem não apenas do emprego do advérbio de intensidade *muito*, mas também pela seleção do adjetivo *cretino* a que o cronista acrescenta o sufixo *mente* que potencializa mais ainda o efeito de intensidade, além de surpreender o leitor. Em outras palavras: não há complacência para com aqueles que se recusam a reconhecer a grandeza dos ritmos populares.

É interessante observar no trecho o emprego do *nós* generalizante, que inclui o cronista. Se tivesse escrito ausentando-se da crítica, o leitor poderia se sentir injustiçado e, além, considerar o autor arrogante, o “dono da verdade”. O *nós* inclusivo evita a construção desse efeito, permite a identificação leitor-autor e a consequente adesão às ideias defendidas na crônica.

O sufixo *inho*

Também nos chamou a atenção a frequência de nomes em *inho* nas crônicas, traço que pode ser encontrado nos versos bandeirianos, até mesmo em alguns títulos de poemas (*Andorinha*, *Balõesinhos*, *Jardim da pensãozinha burguesa* etc.) Sobre isso, é interessante a leitura do seguinte fragmento, presente na crônica *Minha mãe*:

(...) Notou Mário de Andrade como em minha poesia a ternura se trai quase sempre pelo diminutivo: creio que isso (em que eu não tinha reparado antes da observação de Mário) me veio dos diminutivos que minha mãe, depois que adoeci, punha em tudo que era para mim: “o leitinho de Neném”, “a camisinha de Neném”... Porque ela me chamava assim, mesmo depois de eu marmanjo. Enquanto ela viveu, foi o nome que tive em casa, ela não podia acostumar-se com outro. Só depois que morreu é que passei a exigir que me chamassem – duramente – Manuel (Bandeira, M., 2014, p.41).

Na crônica dedicada à mãe, o autor se recorda de um traço presente em sua poesia, qual seja, a ternura expressa por meio do diminutivo, apontado pelo amigo Mário de Andrade. De acordo com o cronista, este seria herança de sua mãe, que costumava se dirigir a ele, depois que contraiu a doença, usando diminutivos. Interessante observar o final da crônica, que revela a mudança “exigida” pelo cronista após a morte da mãe: que o chamassem de Manuel. O advérbio em *mente*, destacado pelo emprego dos

travessões, contribui para contrastar de forma bem humorada o tom carinhoso veiculado pelo diminutivo com o tom duro com que o nome *Manuel* deveria ser pronunciado.

Em *Aleijadinho*, crônica dedicada ao artista de Ouro Preto, MB faz comentários sobre o emprego do *inho*. Vejamos o trecho:

Entenda-se que o diminutivo de Aleijadinho é significativo da pura compaixão e meiguice brasileiras. O homem a que ele se aplicou nada tinha de fraco nem pequeno. Era, em sua disformidade, formidável. Nem no físico, nem no moral, nem na arte, nenhum vestígio de tibieza sentimental. Toda a sua obra de arquiteto e de escultor é de uma saúde, de uma robustez, de uma dignidade a que não atingiu nunca nenhum outro artista plástico entre nós (Bandeira, M., 2006, *Aleijadinho*, p.58).

As viagens que fez em 1928 com o objetivo de “descobrir o Brasil”, levaram o cronista a escrever sobre as cidades visitadas e os nomes que marcaram a história dessas cidades. MB considera o diminutivo presente no nome Aleijadinho como “significativo da pura compaixão e meiguice brasileiras”, lembrando que o artista nada tinha de fraco “nem no físico, nem no moral, nem na arte”, gradação que agrega ao trecho força e expressividade. Na sequência, mais uma gradação (“é de uma saúde, de uma robustez, de uma dignidade”) que contribui para produzir o efeito de assertividade em relação à avaliação da obra de Aleijadinho: não há dúvida de que ele é o maior artista plástico brasileiro. Ressalte-se que a palavra *dignidade* é recorrente nas crônicas, nos trechos em que MB descreve e avalia de forma positiva pessoas e/ou obras.

Nas crônicas, são inúmeras as ocorrências em *inho*, sendo que um número significativo pode ser associado à ternura de que fala MB em *Minha mãe* e *Aleijadinho*. Vejamos o seguinte fragmento:

(...) No outro dia, no prado de corridas, eu tive vontade de beijar os cavalinhos (tal qual fez o senhor Lineu de Paula Machado com o seu Santarém vencedor do Grande Prêmio Jockey-Clube), quando eles voltavam ao paddock depois de corrido o páreo. É que todos vinham tão alegriños, não só o vencedor, mesmo o último distanciado. O prazer de uma bonita corrida naquela bonita tarde de sol era o que parecia exprimir o trotezinho meio cansado em que deixavam a pista. No entanto os *jockeys* que haviam perdido estavam com caras de poucos amigos, os proprietários todos, menos um, quando muito riam amarelo, mesmo o apostador de quinto de *placé* olhava amargo... (Bandeira, M., ,2008, p.371).

A crônica aborda a mudança brusca de comportamento das misses, no concurso internacional de 1930, realizado no Rio de Janeiro, quando é divulgado o nome da vencedora. Passam de simpáticas e falantes a “amuadíssimas”, um mutismo que chega a ser insolente, na visão do cronista. A partir disso, MB discorre sobre a falta de espírito esportivo do homem, o que não ocorre com os cavalinhos, diferença ilustrada pelo relato de sua ida ao Jockey e da visão da volta dos animais ao paddock ao final de uma corrida.

O efeito expressivo e autoral, que a cena retratada permite produzir, decorre, sem dúvida, da presença de nomes terminados em *inho*, que materializam a ternura e o carinho do cronista pelos cavalinhos. Assim, eles estão todos *alegrinhos*, mesmo sem ter sido os vencedores, e seu *trotezinho* estaria exprimindo “o prazer de uma bonita corrida naquela bonita tarde de sol”, descoberta bonita que só poderia ter sido feita por quem nutre simpatia e até mesmo admiração pelos animais. Observe-se a mudança quando o cronista passa a falar dos *jockeys*, o tom carinhoso e meigo desaparece, emerge um *ethos* pouco acolhedor, que beira o irônico. Os leitores de MB certamente vão se lembrar de seu poema “Rondó dos cavalinhos” que, como o que ocorre na crônica, contrasta os animais (os cavalinhos) com os homens (os cavalões).

Vejamos outro exemplo:

Dona Flora não é desses colecionadores ricos, que gozam do prazer de possuir plantas, deixando a mãos mercenárias o trabalho de as tratar. O prazer de dona Flora é cuidar ela mesma de suas plantas, e para isso se levanta todos os dias às 5 da manhã. Aquelas plantinhas são todas como suas filhas. Conhece-as uma por uma. (...)

Desse paraisozinho da rua Soares Cabral trouxe para o meu apartamento da avenida Beira Mar uma criaturinha encantadora, de sete centímetros de altura e doze pétalas veludosas de um verde indefinível, uma cactácea, “planta gorda”, como é vulgarmente conhecida, para a qual os cientistas arranjaram um nome sesquipedantíssimo: *Kalonche tomentosa*, vejam só! Mas para mim ela será, sempre, Gordinha, minha mais recente namorada. Mais uma vez obrigado, dona Flora. Deus a abençoe e às suas plantinhas (Bandeira, M., 2014, pp.131-132).

Convidado por um amigo a conhecer “uma pedra com plantas”, o cronista conta que fora visitar uma senhora moradora da rua Soares Cabral, numa casa cujos fundos davam para uma aba de morro, uma pedra na verdade, lugar que dona Flora enchera de plantas. No fragmento apresentado, MB fala dessa senhora, do amor e dedicação com que trata as “plantinhas”, não deixando inclusive que sejam cuidadas por “mãos mercenárias”. Aqui também, como no fragmento da crônica *O despeito das misses*, as palavras em *inho* indiciam a ternura do cronista, seu carinho pelas plantas, em especial aquela que acaba levando para seu apartamento na avenida Beira Mar.

A casa de dona Flora é chamada de *paraisozinho*, antigo lar da *criaturinha* encantadora. MB oferece ao leitor as diferentes denominações que a planta recebe, apresentando tanto seu nome popular como o científico, rejeitando ambos e revelando sua forma de nomeá-la, *Gordinha*. É interessante observar como o cronista

confere às plantas traços humanos, chega a eleger a plantinha para o posto de sua mais recente amada. Como no caso dos cavalinhos, o trecho evoca uma memória, a dos poemas de MB, o seu *Porquinho da Índia*, em cujo último verso o eu lírico confessa: “ – O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada”.

No entanto, nas crônicas, o emprego de diminutivos não produz apenas o efeito de ternura, não materializa apenas um *ethos* afetuoso e doce. Vejamos o seguinte fragmento:

A mania do neocolonial está se apoderando de todo o Brasil. Seria bom que nossos amadores de estilo dessem um pulo à Bahia para sentirem e apreenderem a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais. Para ver se dariam depois outro rumo a estas tentativas de arte brasileira, que, positivamente, enveredam por caminho errado aqui no Sul, fazendo bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho, quando o espírito das velhas casas brasileiras era bem o contrário disso, caracterizando-se antes pelo ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril (Bandeira, M., 2006, p. 43).

Bahia é mais uma crônica escrita após a visita de MB a cidades históricas brasileiras. Por meio de diminutivos que produzem o efeito crítico e irônico (“bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho”), o cronista refere-se às “tentativas de arte brasileiras” presentes no Sul, bem diferentes do estilo dos velhos solares e sobradões da Bahia, que se caracterizam “pelo ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril”. Observe-se a presença da palavra *dignidade* na gradação (“a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais”) que, como apontamos, aparece nas avaliações de MB sobre obras e pessoas a quem confere respeito e admiração.

Vejamos outro exemplo retirado da crônica *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes*:

(...)

No fim do século XVIII, tomando a cidade o cunho arquitetônico no qual se imobilizou, veio sagrá-la espiritualmente o idealismo da Inconfidência.

Os poetas fazem esforços desesperados para manter em alguma consistência a lenda dos amores do dr. Gonzaga. Mas parece que não bastam para isso os versinhos e bordados do desembargador. A lenda cada vez mais se esboroa, tal como as paredes da casa de Marília. Os amores de Dirceu e Marília foram afinal um namorico sem graça que não dá para ambientar passionavelmente a cidade de Albuquerque. Lá pensei mais na sombria história do coronel Antônio de Oliveira Leitão, que apunhalou a filha na véspera de Natal de 1720. As duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente a cada volta de rua, são o Tiradentes e o Aleijadinho, justamente os que em vida se nomearam por alcunha ou dolorosa ou ridícula (Bandeira, M., 2006, p. 23).

A crônica, presente em *Crônicas da província do Brasil*, edição de 2006 organizada por Júlio Castañon Guimarães, chama a atenção por sua extensão: são vinte páginas. De acordo com o organizador, foi publicada em um número de *O Jornal* dedicado a Minas Gerais e depois utilizada no livro *Guia de Ouro Preto*, uma publicação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Essa teria sido a razão de MB não ter incluído a crônica na edição das *Crônicas da província do Brasil* que organizou em 1958.

O trecho faz referência a personagens da Inconfidência Mineira, que marcaram a cidade de Ouro Preto, entre eles o desembargador Gonzaga e Marília. Para o cronista, os amores do casal não passam de *lenda*, mantida por “esforços desesperados” de poetas. Para construir seu ponto de vista, nomeia de *versinhos* a escrita de Gonzaga, diminutivo que produz um efeito crítico e depreciativo, desabonador. Interessante notar que depois de *versinhos* aparece *bordados*, em uma sequência que acaba por

conferir a um e a outro termo o mesmo valor, a identificá-los, como se os versos de Gonzaga fossem apenas ornamentos.

O efeito depreciativo também é construído pelo emprego de *namorico*, em que o sufixo *ico* cumpre a função de diminuir a relação do casal em termos de importância (“namorico sem graça”). Também é interessante observar a presença de advérbios em *mente* no trecho, traço do estilo bandeiriano que já apontamos. Destaque-se o fragmento final, voltado para “as duas grandes sombras de Ouro Preto”, Tiradentes e Aleijadinho, que, segundo o cronista, impõem-se aos visitantes, “aquelas em que pensamos *invencivelmente*”.

Para encerrar essa parte, vejamos o seguinte trecho, retirado da crônica “Um poeta que não quer mais cantar o Brasil”:

Há no Rio um rapaz a quem o senhor Murilo Araújo num momento de maldade apelidou de Gordinho Sinistro. Esse apelido é uma das maiores invenções líricas do poeta da *Cidade de Ouro*.

O gordinho Augusto Frederico Schmidt não tem nada de sinistro. É ao contrário um tipo risonho, uma alma boa, sem prejuízo do espírito humorístico e mistificador que fez dele um companheiro excelente para duas horas de bar, mesmo sem orquestra. Mas “Gordinho Sinistro” é uma dessas aproximações verbais cujo inesperado gera instantânea e inesgotavelmente poesia.

(...) O que torna os versos de Schmidt muito apreciáveis, à parte o dom de poesia que respiram mau grado muitos defeitos de composição apressada, é que eles não falam do Brasil nem fazem batuques verbais com vocábulos negros, praga que torna ilegíveis quase todas as brochurinhas dos novos poetas brasileiros. Esses rapazes oscilam entre a virtuosidade precisa de Guilherme de Almeida, as tintas claras de Ronald e o molengo mestiço de Mário de Andrade. E tome Brasil da primeira à última página! (Bandeira, M., 2008, pp.170-171).

Escolhemos esse trecho por conta de apresentar ocorrências de nomes com o sufixo *inho* produzindo diferentes efeitos de sentido. Primeiro, o efeito de carinho e meiguice indiciado em *gordinho*: “O gordinho Augusto Frederico Schmidt”. Observem-se as considerações que o cronista faz do apelido “Gordinho Sinistro”, reveladoras do que pensa sobre a combinação de palavras e a expressividade dela decorrente. Vimos que em seu “Itinerário de Pasárgada”, MB recorda a atração que certas palavras exerciam sobre ele desde a infância, as “impressões poéticas” que provocavam.

O cronista elogia os versos de Schmidt, mas não deixa de apontar “muitos defeitos de composição apressada”, observação que revela a seriedade com que exerce seu papel de crítico do livro que apresenta aos leitores. A crônica, publicada no jornal pernambucano *A Província* em 1929, dá conta de um período marcado por excessos praticados por novos poetas influenciados pelo modernismo, cujas “brochurinhas” são, para o cronista, uma *praga*. Não há dúvidas de que aqui o sufixo *inho* contribui na construção da crítica implacável, que se reveste de ironia e escárnio. Ressalte-se, também, a expressão “batuques verbais”, usada para fazer referência àquilo que vinha sendo feito pelos autores das brochurinhas. Trata-se de um exemplo de combinação de palavras de que resulta o efeito expressivo, uma marca do estilo bandeiriano.

O humor nas crônicas

A leitura das crônicas permite apreender o que consideramos ser outro traço do estilo bandeiriano: o humor. Muitos já apontaram a presença do humor nos versos de MB, muitas vezes convivendo com a melancolia e a tristeza, atenuando esses sentimentos. Um bom exemplo seria o poema *Pneumotórax*, no qual o eu lírico, diante do diagnóstico da doença incurável, ouve do médico que “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”.

A doença é tema de duas crônicas presentes em *Andorinha andorinha*, “Minha adolescência” e “O momento mais inesquecível”, mas são várias as referências à tuberculose, como em “Minha mãe”, na qual o cronista relata o uso de diminutivos pela mãe ao se referir a tudo que era para o filho doente. O último enunciado da crônica, “Só depois que morreu é que passei a exigir que me chamassem – duramente – Manuel”, contrapõe-se ao que seria esperado, um lamento triste e melancólico, uma vez que remete a uma voz incisiva, mas bem-humorada.

Possenti (2018) defende a ideia de que o humor é um campo (noção proposta por Bourdieu), isto é, um espaço de relações regido por uma determinada lógica, um conjunto de regras que afetam aqueles que se subordinam a determinado campo. Assim como em outros campos (religioso, econômico etc.), tudo o que se faz no do humor resulta desse conjunto de regras.

A proposta do analista é interessante, mas consideramos mais produtivo trabalhar com a noção de *registro cômico* presente nas reflexões de Maingueneau (2010), na medida em que tomamos a produção das crônicas de MB (publicadas em livro) no interior do campo literário. No entanto, como afirma Possenti (2018), “pode haver manifestações humorísticas no interior de todos os tipos de texto (dos tratados aos ensaios, da Bíblia aos romances” (2018, pp.28-29).

Voltemos às reflexões de Maingueneau. Ao discutir as unidades com as quais trabalha um analista do discurso, Maingueneau (2010) aponta as unidades transversas, que atravessam textos de diferentes gêneros de discurso. Entre elas, destacam-se as unidades comunicacionais que incluem o discurso cômico, o didático, o de divulgação científica, discursos caracterizados por um certo registro linguístico. Como estamos analisando o gênero crônica, consideramos produtivo adotar a perspectiva de registro cômico proposta pelo analista, que atravessaria determinados textos em prosa de MB. Cumpre analisar como se materializa esse registro nas crônicas, o que pretendemos fazer nas linhas que seguem.

Começemos por ocorrências que mostram que o cronista sabe brincar com as palavras, jogar com elas. O trecho abaixo foi retirado da crônica *Direito por linhas tortas*, publicada em 1958.

O humorismo nacional não perde tempo. Assim, ao contrário da Academia Brasileira de Letras, cujo plenário resolveu não tomar em consideração a proposta de Oswaldo Orico, que queria, já e já, que se mudasse a sede da Casa de Machado de Assis para a nova capital, lança agora o primeiro livro editado em Brasília. (...)

O dr. Linhares teve a gentileza escarminha de me remeter um exemplar com a seguinte dedicatória: “Para o ilustre Acadêmico Manuel Bandeira, homenagem de seu grande admirador Augusto Linhares”.

Ainda que é grande dos poetas a cegueira, caí logo no engano dessa retalhante ironia, pois de longa data sei que o dr. Linhares é um desafeto da poesia de 1922 (vamos chamá-la assim, já que ela não é mais modernista senão para uns poucos humoristas) e especialmente a minha. A leitura do livrinho confirmou-me na suspeita, pois lá comparecem as consabidas piadas sobre o “Boi morto”, “Poema do beco”, “Pneumotórax” e outros “churrasquinhos”, assim os chama o dr. Linhares, de minha especialidade.

Agradeço ao dr. Linhares todas essas graciosas urtigas. E agradeço-lhas porque elas me rejuvenescem singularmente: imagino-me de novo em 1922, quando éramos atacados pelos mesmos motivos e no mesmo estilo. Hoje a coisa mudou: as novas gerações nos olham com infinita pena, somos uns pobres superados. (...)

Repito: fiquei contente com as ironias do dr. Linhares. Mais uma vez verifiquei que Deus escreve direito por linhas a até linhares tortos. (Bandeira, M., 2015, p. 67).

O cronista relata, de forma leve e divertida, o recebimento de um exemplar do recém-lançado livro de “um dos nossos

humoristas mais apreciados, o dr. Augusto Linhares” com uma dedicatória irônica logo percebida por ele. O leitor fica sabendo ser o dr. Linhares “um desafeto da poesia de 1922”, que faz piadas com os poemas de MB, os citados “Boi morto”, “Poema do beco” e “Pneumotórax”. A crítica não aborrece o cronista, ao contrário, acaba por diverti-lo, o que pode ser constatado pelo tom bem-humorado do texto.

A crônica pode ser tomada como um registro da recepção do movimento modernista, tanto em 22 como nas décadas seguintes. Isso porque o cronista atribui às “graciosas urtigas” o fato de lembrar os ataques sofridos na Semana de 22 que, segundo ele, são diferentes daqueles presentes nos dias contemporâneos à escrita da crônica. Nesses, os modernistas são considerados “uns pobres superados” pelas novas gerações de poetas. Destaquem-se as expressões fruto de combinações inusitadas como *graciosas urtigas*, *gentileza escarninha* e *retalhante ironia*, uma marca do estilo bandeiriano.

Mas é no último parágrafo da crônica que aparece um exemplo de jogo de palavras no nível do significante. Quando afirma “que Deus escreve direito por linhas e até linhares tortos”, o cronista brinca com a proximidade sonora e sintática das palavras *linha* e *linhares*, o que produz o efeito de humor. Em seus estudos sobre a enunciação proverbial, Maingueneau (2010) destaca duas orientações opostas que essa enunciação pode tomar, caso se trate de usá-la em proveito próprio ou contestá-la, a saber, a estratégia de captação e a de subversão. Nas palavras do analista:

A “captação” consiste em desviar garantindo ao máximo o sentido da estrutura semântica assim explorada; em termos metafóricos, pode-se pensar em um moinho que capta o movimento da água para fazer girar sua maquinaria. A “subversão” procura, ao contrário, mostrar uma contradição entre o sentido veiculado pela enunciação da estrutura original (indicada E0) e o da enunciação da estrutura

resultante do desvio (indicado E1) (Maingueneau, 2010, pp.174-175).

Temos, assim, a captação do provérbio, com o acréscimo de novos elementos e uma pequena mudança de um deles (tortas-tortos):

E0: Deus escreve certo por linhas tortas.

E1: Deus escreve certo por linhas e até linhares tortos.

Podemos ver que a semelhança entre E0 e E1 é muito grande. Ainda de acordo com Maingueneau, quanto maior a semelhança, mais forte o efeito obtido. No caso, E1 confirma e reforça, via autoridade proverbial, que as críticas endereçadas ao cronista provocaram efeito contrário ao desejado: ele ficou contente com as “graciosas urtigas”. Dessa forma, o efeito de humor é provocado pela captação do provérbio, pelo jogo de palavras empregado nessa captação.

O mesmo bom humor está presente na crônica *A coisa é séria*, também publicada em 1958, da qual destacamos o fragmento a seguir:

Meu amigo Álvaro Pacheco, poeta instantâneo e gesticulador (*Os instantes e os gestos*, Livraria S. José, Rio, 1958), telefona-me pedindo a opinião sobre a Casapo.

-Casapo, Álvaro? Que diabo disto é isso?, pergunto intrigado. Álvaro então me informa que se trata de uma Campanha de Saneamento da Poesia empreendida pela Academia Paraense de Letras, com o sentido de repulsa às modernas correntes poéticas. O chefe do movimento é o acadêmico paraense Paulo Eleutério Sênior. (...)

Em primeiro lugar, desejaria saber o que é que a Academia Paraense de Letras considera “poesia moderna”. A de 1922? A de 1930? A de 1945? A concreta?

O conceito de moderno, não só na poesia, mas na arte em geral, anda muito diversamente compreendido. Cada uma das gerações nomeadas acima considerava superada, por conseguinte não moderna, a geração anterior. Os mais assanhados da geração de 45 me chamavam, em letra de forma, de gagá. Os concretistas vingaram-me, passando-os para trás: em matéria de modernidade são eles, os concretistas, tanto em poesia como em artes plásticas e na música, os que estão na crista da onda (no último suplemento do *Jornal do Brasil*, Reynaldo Jardim, concretista convicto mas espírito liberal, autorizou-nos a falar “do sr. Candido Portinari e suas possíveis qualidades”).

Suponho, todavia, que a Academia Paraense é contra toda e qualquer corrente moderna de 1922 para cá. Esperemos que ela se defina melhor. (...)

A poesia moderna tem resistido bravamente a outras campanhas. Mas desta vez a coisa é mais séria: desta vez quem fala é a Academia Paraense de Letras. O chefe do movimento é Paulo Eleutério Sênior. Sabem lá o que é isso? Em menino conheci um *seu* Eleutério Júnior. Este é Sênior! (Bandeira, M., 2015, p.335).

Como ocorre em *Direito por linhas tortas*, MB faz de uma crítica recebida assunto de sua crônica. Dessa vez, a opinião desfavorável (*repulsa*) incide sobre as “modernas correntes poéticas” e provém da Academia Paraense de Letras, especificamente da Campanha de Saneamento da Poesia, chefiada por Paulo Eleutério Sênior.

Ao indagar sobre o que a Academia Paraense de Letras entende por “poesia moderna”, o cronista também aborda a recepção da poesia de 22, revelando que cada uma das gerações de poesia moderna considera superada a geração anterior, os poetas “mais assanhados” da geração de 45 chamavam-no de “gagá”. É interessante o comentário sobre os concretistas, são esses que estavam “na crista da onda” (gíria da época), vingando

o cronista ao deixarem para trás os poetas da geração anterior. Lembremos que o poeta MB foi muito bem acolhido pelos concretistas, tendo, inclusive, escrito alguns poemas com “toques” concretistas (*A onda, Azulejo, Analianeliana*), o que relata na crônica “Poesia Concreta”, que já comentamos anteriormente.

A observação que aparece entre parênteses, qual seja, a de que o organizador do suplemento do *Jornal do Brasil* havia autorizado a falar “do sr. Candido Portinari e suas possíveis qualidades” (o cronista transcreve entre aspas as palavras do organizador a fim de não deixar dúvidas de que foram *essas* as palavras usadas) mostra a estupefação de MB diante de se duvidar da grandeza da obra de Candido Portinari, obra cuja recepção, a crônica revela, não era nada fervorosa entre os artistas da época (1958).

O último trecho é marcado pelo tom irônico e bem-humorado. A ironia é construída pelo exagero de se afirmar que “desta vez a coisa é mais séria” e atribuir a gravidade da situação a uma ação promovida por uma academia de Letras praticamente desconhecida. Na sequência, o cronista se vale, mais uma vez, de um jogo de palavras, esse no nível do significado, ao contrastar *júnior* com *sênior*. Ao destacar que conheceu na infância “um *seu* Eleutério Júnior”, destacando a forma respeitosa como era (ou exigia ser) chamado (*seu*), deixa implícito que um *sênior* deve ser bem pior, uma vez que, levando em conta o significado da palavra, *sênior* é hierarquicamente superior a *júnior*.

O trecho abaixo, retirado da crônica *Noite de autógrafos*, também revela um cronista bem-humorado, que brinca com as palavras, com os diferentes efeitos de sentido que elas podem provocar.

Depois de *Furacão sobre Cuba* a Editora do Autor lança o quarteto Braga, Vinícius, Sabino, Paulinho. Sabino tinha prevenido de véspera: “Amanhã, entre 8 e 11 horas da noite, estaremos os quatro, no Clube dos Marimbás, autografando para os leitores, se os leitores nos derem a honra de

comparecer". Os leitores, e sobretudo leitoras *mouchèrent*, como gostava de dizer o nosso prezado Saint-Simon.(...) Meu Deus, quanto broto bonito! (...)

Fui bastante explorado pelos fãs, que pediam meu autógrafo nos livros lançados. No de Paulo Mendes Campos, e que se intitula *O cego de Ipanema*, escrevi: "Manuel Bandeira, o surdo do Castelo". No de Fernando Sabino, ao título *O homem nu*, acrescentei "não sou eu" e assinei (Bandeira, M., 2015, p.63).

O cronista conta sobre a noite de autógrafos da qual participou, prestigiando o quarteto de amigos escritores. Não deixa de fazer referência às leitoras que foram ao evento, lançando mão de uma palavra francesa (*mouchèrent*) que costumava ser usada, segundo ele, por "nosso prezado Saint-Simon", pensador e teórico social. A exclamação revela a admiração do cronista pela beleza das mulheres presentes (*broto* é uma gíria da época), a relação amigável que tem com seus leitores, uma conversa entre amigos, o que permite fazer comentários espontâneos como esse.

Na sequência, nos autógrafos dados aos fãs, o cronista revela seu lado brincalhão e bem-humorado ao dialogar com os títulos dos livros de Paulo Mendes Campos (chamado de Paulinho no início da crônica) e de Fernando Sabino. No caso do primeiro, há a substituição de *cego* por *surdo*, em uma autoironia que incide sobre a idade do cronista e sua suposta surdez (a crônica foi publicada em 1960 quando MB tinha 74 anos); no segundo, uma resposta rápida que afasta a ideia de que o homem nu (imaginem só!) poderia ser o cronista. Em ambos os casos, o humor decorre do efeito surpreendente das "respostas", de seu caráter imediato e inesperado.

Vejamos agora outro exemplo. Trata-se de um trecho de *Diário de bordo*, presente em sua *Poesia Completa e Prosa*, uma crônica com cenografia de diário, publicada no período de 31 de julho a 1 de setembro de 1957.

31 de julho. – Os dois paraguaios, meus comensais no *Aldabi*, têm-se mostrado extremamente amáveis. Ambos são dotados de apetite devastador, mas um deles defende-se da gordura e aliás tem o seu *menu* limitado por um certo número de idiossincrasias: não gosta de salmão, por exemplo, o que parece surpreendente em pessoa de tão pícnico bom humor. Saidenstein: não é engraçado um paraguaio chamado Saidenstein? O outro, Casati, menos dinâmico, menos alegre, é onívoro e quando o prato lhe agrada repete-o. (...)

Descobriram os meus paraguaios – não sei como, na Bahia – que sou poeta. Saidenstein sabe poemas e poemas de cor, desde Guitierre de Cetina até Neruda. Recitou-me outro dia versos de um paraguaio já falecido. Casati me informa:

– Era leproso.

– E morreu de lepra?

– Morreu. Mas além de leproso era tuberculoso.

– Coitado!

– E tinha sífilis também.

– Era um exagerado.

Saidenstein solta uma risada. Casati fica interdito. Para amenizar a minha dureza, recito-lhe o meu “Pneumotórax”. (Bandeira, M., 1985, pp.525, 526).

Embarcado no *Aldabi*, rumo à Holanda, o cronista relata o encontro com dois passageiros do navio com quem fazia as refeições (“meus comensais”). No início, quando da apresentação dos passageiros paraguaios, o tom de conversa informal, que apontamos na crônica anterior, emerge da leitura do trecho. A descrição de Saidenstein é interrompida com um comentário espirituoso dirigido ao leitor: “Saidenstein: não é engraçado um paraguaio chamado Saidenstein?”. Trechos como esse ilustram o seguinte comentário que MB faz sobre seu trabalho de cronista, comentário presente em “Monat”, publicada em 1955:

“Começo de conversa” chamei à primeira das minhas crônicas para o *Jornal do Brasil*. E é sempre em tom de conversa que as vou escrevendo. Ora, conversa de velho costuma ser um desfiar de reminiscências; qualquer coisa puxa por elas: é o que está me acontecendo (Bandeira, M., 2014, p.97).

Aqui o tom de conversa convive com o sentimento de camaradagem que se revela pela forma de o cronista se referir a Saidenstein e Casati, “os meus paraguaios”. A descoberta de seu ofício (“sou poeta”) leva Saidenstein a recitar versos de diferentes autores, incluindo os “de um paraguaio já falecido”. O efeito de humor se constrói no diálogo entre o cronista e Casati, quando este “enumera” as doenças que acometeram o poeta paraguaio. O *coitado* que se segue ao turno “Morreu. Mas além de leproso era tuberculoso” é o comentário esperado pelo leitor, isto é, espera-se que sejam ditas palavras consoladoras. No entanto, o mesmo não ocorre com a fala seguinte, “Era um exagerado”, que quebra expectativas e surpreende. É a surpresa, o inesperado dessa fala que produz o efeito de humor.

É interessante observar que a reação de Casati (“fica interdito”) leva MB a recitar o *Pneumotórax*, uma tentativa de mostrar ao paraguaio que o bom humor deve sempre estar presente, mesmo diante da doença e da morte. A leitura das crônicas de MB confirma essa “lição” na medida em que o humor, que defendemos ser um traço de seu estilo, costuma inscrever-se nesses textos.

No caso de MB, se levarmos em conta a seguinte crônica, a doença teve efeitos positivos. Vejamos:

Encontro com Aloísio de Paula, o ilustre tisiólogo.

–Que saúde!

–Que prazer!

Olhamo-nos um instante.

-Não há nada como uma tuberculose para se aprender a viver! (Bandeira, M., 2015, p.463).

Presente na seção *Leves e Breves* do livro “Andorinha Andorinha”, o diálogo entre o paciente e o médico revela o bom humor com que o cronista encara a doença, chegando a atribuir à tuberculose o poder de ensiná-lo a viver. Após o texto, aparece a data de sua publicação, 23.II.1958, quando o poeta tinha 72 anos, idade bem superior àquela em que foi diagnosticado com a doença incurável e condenado à morte. Diferente do diálogo presente em *Pneumotórax*, aqui médico e paciente estão alegres e expansivos.

Dessa forma, é possível encontrar na obra em prosa de MB, assim como na sua poesia, não apenas uma posição de abatimento diante da doença (os versos *Passei a vida à toa, à toa*, do poema que dá título ao livro são um bom exemplo), mas também uma posição de tranquilidade, até mesmo uma disposição bem-humorada em relação a ela.

Continuemos apresentando trechos que revelam o bom humor do cronista.

-Registramos mais um concerto ajantarado da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Havia pouca gente, embora a audição fosse boa, como costuma acontecer quando a regência é do velho maestro Francisco Braga. Mas a hora! Uma hora da tarde! Domingo... Digestão pesada... Um vatapá eventual... Não há forças para Mozart! (Bandeira, M., 2008, p.97).

Publicada na revista *A ideia Ilustrada*, o trecho da crônica *Música* exemplifica o teor informativo de muitas crônicas escritas por MB na década de 20 (publicadas em *Crônicas Inéditas I*) que tratam de acontecimentos musicais. São um registro importante da produção cultural da época, inclusive sobre como se desenrolavam as apresentações (“concerto ajantarado”). As informações e a avaliação positiva presentes no trecho convivem

com comentários do cronista que vão se alongando e se elevando na sequência, até o último que fecha a escala ascendente. Vejamos:

Domingo... Digestão pesada... Um vatapá eventual... Não há forças para Mozart!

As reticências orientam o leitor a ficar em suspenso, à espera de algo que complemente o que foi interrompido. No entanto, mesmo a suspensão não impede a surpresa provocada pelo último comentário, seu caráter inusitado: “Não há forças para Mozart!”. Dessa forma, o efeito de humor decorre do desfecho inesperado e perspicaz desse comentário.

Vejamos um último trecho:

O rapaz e a moça estavam evidentemente alheios à bulha dos foliões, não queriam nada com o carnaval. Iam andando rápidos e discutiam, discutiam. De repente, a alguma coisa que ele disse, ela estacou e exclamou indignada: ↪ Mascarado! (Bandeira, M. 2015, p. 462).

Publicada no livro *Andorinha Andorinha*, na seção “Leves e Breves”, a crônica flagra o momento em que um casal, indiferente à festa dos foliões, discute. A repetição de *discutiam, discutiam* produz o efeito de intensificar a discussão, de conferir a ela um caráter duradouro, como se o casal não fosse mesmo se render às alegrias do Carnaval. No momento em que o rapaz sussurra algo no ouvido da moça, vem a exclamação indignada, *Mascarado!*, que remete a dois domínios, a saber, o da fantasia (carnaval) e o do caráter (falso, dissimulado). Temos, assim, um caso de ambiguidade, de exploração do duplo sentido de uma palavra, de que decorre o efeito de humor. O cronista parece se divertir com a cena que flagra e propõe ao leitor que se divirta também.

Capítulo 6

A construção do *ethos* nas crônicas

Neste capítulo, analisamos o *ethos* que a leitura das crônicas permite construir. Tomamos por suporte teórico as reflexões que Maingueneau desenvolve sobre esse conceito em diferentes momentos de seus estudos.

Maingueneau (2000, 2006, 2016) recupera o conceito de *ethos* da Retórica dando a ele uma concepção discursiva. Nas primeiras pesquisas, o autor (2000), destaca a importância dada por Bakhtin ao tom dos discursos, a seu modo de enunciação. De acordo com o analista, o pensador russo relaciona a voz que emerge dos enunciados ao locutor e à figura de seu parceiro, aspecto que Maingueneau explora em trabalhos posteriores.

Como é traço de suas reflexões, Maingueneau vai construindo, (re) elaborando os conceitos à medida que realiza suas pesquisas, a partir de problemas colocados pelos objetos de análise. Em relação ao *ethos*, podemos observar que precisa e refina o conceito em “Problemas de *ethos*” (2006a) e “Retorno crítico sobre o *ethos*” (2016), nos quais discorre acerca de aspectos cruciais ligados à noção.

Após fazer considerações sobre o *ethos* retórico, Maingueneau (2006a) elenca algumas dificuldades ligadas à noção. A primeira advém da constatação de que o público constrói determinadas representações do locutor antes mesmo que ele enuncie, o que faz com que o analista proponha uma distinção entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo. Mesmo em momentos ou tipos de discurso em que não se espera que o destinatário disponha de representações prévias do locutor, Maingueneau (2006) observa que o simples fato de um texto pertencer a um gênero de discurso ou a um certo posicionamento ideológico permite que se criem expectativas em termos de *ethos*.

Uma segunda ordem de problemas provém do fato de que, quando da elaboração do *ethos*, fatores diversos interagem. Nas palavras de Maingueneau

Os índices sobre os quais se apoia o intérprete vão desde a escolha do registro da língua e das palavras até o planejamento textual, passando pelo ritmo e pela modulação. O *ethos* se elabora, assim, por meio de uma percepção complexa que mobiliza a afetividade do intérprete, que tira suas informações do material linguístico e do ambiente (2006a, p. 57).

Além das duas ordens apontadas, Maingueneau (2006a) acrescenta que a noção de *ethos*, conforme seja considerada do ponto de vista do locutor ou do destinatário, remete a coisas bem diferentes, isto é, “o *ethos* visado não é necessariamente o *ethos* produzido” (2006a, p. 58). Por exemplo, um professor que quer construir de si a imagem de sério pode ser percebido como monótono, ou o indivíduo que quer passar a imagem de aberto e simpático pode ser percebido como demagogo: “os fracassos, em matéria de *ethos*, são moeda corrente” (2006a, p.58), afirma o analista. Esse aspecto é desenvolvido em “Retorno crítico sobre o *ethos*” (2016).

Maingueneau (2006a) conclui que a noção de *ethos* não tem um valor unívoco, mesmo em Aristóteles recebe tratamentos diversos na *Política* e na *Retórica*. No entanto, limitando-se à última obra, destaca algumas ideias com as quais afirma ser possível concordar. São elas:

- i) o *ethos* é uma noção discursiva, constitui-se por meio do discurso, não se trata de uma imagem do locutor exterior à fala;
- ii) o *ethos* é um processo interativo, de influência sobre o outro;
- iii) o *ethos* é uma noção híbrida, não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa.

Levando em conta as ideias destacadas, Maingueneau (2006a) apresenta a noção de *ethos* discursivo por ele elaborada. Antes disso, ressalta que seu interesse recai sobre textos produzidos em gêneros discursivos instituídos, aqueles nos quais os parceiros da interação ocupam papéis pré-estabelecidos, seguindo “rotinas” mais ou menos precisas no desenvolvimento da organização textual. Não é isso que ocorre nos gêneros discursivos conversacionais em que os lugares dos parceiros podem ser negociados e o desenvolvimento do texto não obedece a restrições macro-estruturais.

Dessa forma, o objeto de interesse de Maingueneau demanda a reelaboração do conceito de *ethos* retórico na medida em que esse último é relacionado apenas a textos orais. O analista parte do princípio de que os textos escritos também podem ser associados a um tom, a uma voz que remete à figura do locutor, à imagem que o destinatário dele constrói. Outro ponto destacado por Maingueneau é que sua perspectiva ultrapassa o quadro da argumentação, porque “além da persuasão pelos argumentos, a noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a um certo posicionamento” (2006a, p.61, grifo do autor).

A reflexão sobre o processo de adesão implica considerar a figura de um fiador, aquele que atesta o que diz por meio de seu tom. Maingueneau ressalta que o *ethos* discursivo recobre, além do aspecto verbal, “o conjunto das determinações físicas e psíquicas associadas ao ‘fiador’ pelas representações sociais” (2006a, p.62). Assim, o destinatário atribui ao fiador um “caráter” e uma “corporalidade”, traços que identifica apoiando-se em um conjunto de representações avaliadas de forma positiva ou negativa e de estereótipos “que a enunciação contribui para reforçar ou transformar” (2006a, p.62).

Além disso, o analista afirma que a incorporação do destinatário ultrapassa a simples identificação ao fiador, pois implica um “mundo ético” do qual essa voz fiadora faz parte, ao qual ela dá acesso. Esse mundo ético, que é ativado por meio da

leitura, é um estereótipo cultural que reúne um certo número de situações estereotípicas associadas a determinados comportamentos. Os textos publicitários são um bom exemplo: o fiador aparece associado ao mundo dos executivos, das celebridades etc., capaz de dar acesso a esses mundos.

O termo “incorporação”, proposto por Maingueneau, designa “a maneira pela qual o destinatário em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse ethos” (2006a, p.62). Assim, o *ethos* de um discurso decorre da interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (mostrado), *ethos* dito. Essa última dimensão pode ser exemplificada por fragmentos de textos em que o locutor evoca sua própria enunciação diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de alusões a outras cenas de fala.

Para exemplificar a noção, Maingueneau analisa a propaganda de uma máquina fotográfica (Canon), que apresenta o seguinte enunciado “Mostre do que você é capaz”. Embora o fiador não apareça explicitado (o texto é construído na terceira pessoa), ele é mostrado por sua maneira de dizer, por seu *ethos*, que “convida” o leitor a fazer parte de “um mundo mítico viril de matriz tecnológica e de espírito de aventura” (2006a, p.63). Maingueneau lembra que o discurso publicitário contemporâneo mantém um laço privilegiado com o *ethos*, uma vez que procura persuadir os consumidores associando os produtos anunciados a uma maneira de habitar o mundo.

Outra observação interessante feita pelo analista: é preciso considerar a distância entre o *ethos* que um dado texto pretende que seja elaborado por seus destinatários e o *ethos* que esses efetivamente elaboram em função de sua identidade ou das situações nas quais se encontram. Vê-se, aqui, que a adesão ao *ethos* não é automática ou garantida, mas depende de o destinatário se identificar com o tom do fiador, com o mundo ético habitado por ele. Levando em conta o texto publicitário apresentado por Maingueneau, pode ocorrer de consumidores elaborarem um *ethos* agressivo e violento (e não viril e

convidativo), não incorporando a voz fiadora da propaganda, não se identificando com ela. Nesse caso, o efeito de incorporação não se produziria.

Em “Retorno crítico sobre o *ethos*” (2016), Maingueneau amplia as reflexões sobre a dimensão interativa do *ethos*, sobre o efeito de incorporação. Começa afirmando que a operacionalização do conceito levanta muitas dificuldades, uma vez que seu conteúdo é muito variável ou mesmo desigual: “é, por exemplo, a questão de *ethos* ‘de professor’, ‘de esposa’, ‘de político’, ‘de competência’, *ethos* de ‘calma’, ‘comunista’, ‘rural’, ‘profética’, etc.” (Maingueneau, 2016, p. 13). De acordo com o analista, esse fato é compreensível se levarmos em conta que o conteúdo dado ao *ethos* depende em grande medida dos tipos ou gêneros de discurso estudados. Suas pesquisas, por exemplo, tomaram por objeto de análise textos religiosos, literários e publicitários nos quais a concepção de *ethos*, elaborada em termos de incorporação e de sua dimensão psicológica, mostrou-se produtiva.

No entanto, Maingueneau considera que outros tipos de texto exigem que o conceito seja retomado e expandido, o que faz nesse artigo. Propõe, assim, atribuir ao *ethos* três dimensões, a saber, categórica, experiencial e ideológica, que interagem fortemente e são mais ou menos relevantes de acordo com os textos considerados. A dimensão categórica concerne coisas muito diferentes: pode ser papéis discursivos ou estatutos extradiscursivos. Os primeiros são relacionados a atividades de fala (animador, contador de histórias, pregador); os últimos podem ser de natureza variada (pai de família, funcionário, médico, americano, solteiro etc.). A dimensão experiencial do *ethos* diz respeito às caracterizações sócio-psicológicas estereotipadas, associadas à noção de incorporação e de mundo ético. Trata-se, portanto, de uma dimensão já explorada pelo analista em seus trabalhos. Já a dimensão ideológica se refere a posicionamentos no interior de um dado campo discursivo: feminista, de esquerda, de direita, em um campo político; parnasiano ou simbolista, em um campo literário etc.

Maingueneau afirma que a lista de predicados para caracterizar um *ethos* é aberta. Mas os analistas filtram os elementos a considerar nessa lista em função do gênero e do tipo de discurso. Dessa forma

quando se trata de um gênero político eleitoral, o analista vai privilegiar principalmente os predicados que pertencem ao posicionamento ideológico (de direita, pró-europeu, anarquista) e os predicados psicológicos pertinentes (competência, autoridade, honestidade, coragem) (Maingueneau, 2016, p.15).

Na sequência, Maingueneau tece considerações acerca da identificação do *ethos*, que expandem as reflexões realizadas em artigos anteriores. Para o analista, a maioria dos trabalhos sobre *ethos* é feita como se sua identificação fosse evidente, o que não ocorre em alguns tipos de textos, como aqueles selecionados para compor o *corpus* desse trabalho do analista – textos retirados de um *site* de namoro. Aqui Maingueneau conceitua o *ethos* dito como aquilo que o locutor diz de si mesmo em contraste com o *ethos* mostrado, isto é, como aquilo que o locutor mostra em sua maneira de enunciar.

O exame desse material permite que Maingueneau apreenda diferentes estratégias na relação entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado. Para cada uma delas, o analista levanta hipóteses sobre a construção do *ethos*, mostrando como esse processo varia de acordo com as decisões interpretativas do destinatário. Nas breves análises que elabora, explora o apagamento do *ethos* dito e do *ethos* mostrado e também a convergência entre esses dois *ethe*, apontando, assim, diferentes estratégias de construção do *ethos*.

***Ethos* pré-discursivo e imagem de autor**

Iniciamos nossa análise discorrendo sobre o *ethos* pré-discursivo e seu papel na construção do *ethos* efetivo. Como se

trata de textos produzidos por um nome que se destaca na memória coletiva de nossa sociedade, é importante levar em conta a imagem que o leitor tem desse nome. O conceito *imagem de autor* proposto por Maingueneau (2010) refere-se à acepção de autor como correlato de uma obra (um auctor), que responde “por um agrupamento de textos referidos a uma entidade que é identificável, que até pertence ao Thesaurus literário, quando alcança notoriedade” (2010, p.142).

Para Maingueneau (2010), podem-se distinguir duas zonas principais da produção de sinais que contribuem para a construção de uma imagem de autor, a saber, uma zona em torno do ator e uma em torno do texto. Em relação à primeira, o analista afirma que é muito difícil separar a instância da pessoa da instância do escritor, retomando reflexões sobre o nó borromeano desenvolvidas em *O discurso literário*. Assim, tanto uma como outra instância são fonte de produção de signos: o *escritor*, por meio dos textos que escreve, das entrevistas que concede etc.; e a *pessoa*, que mantém relações variáveis com o *escritor* e também com o *inscritor*.

Em relação aos elementos que giram em torno do texto, Maingueneau aponta, entre outros, os planos da personagem e da cenografia. A “contaminação” entre o autor do texto e suas personagens (ou uma delas) contribui para formar uma imagem de autor. Já a cenografia diz respeito à cena construída pelo texto, ao mundo configurado por ele. O público constrói uma imagem de autor levando em conta a apresentação do texto, a cena escolhida para materializá-lo.

Ao nome Manuel Bandeira associa-se uma imagem de autor construída por sinais provenientes tanto do autor como do texto. É comum relacionar o poeta à doença que o acometeu ainda jovem, à instância da pessoa, mas não devemos esquecer que essa se encontra imbricada à instância do escritor, aos textos que escreve, e à instância do inscritor, a um estilo bandeiriano. Também se deve levar em conta aquilo que provém dos textos, o que, no caso de Bandeira, pode ser pensado em termos de

identificação do escritor à voz que enuncia em “Vou-me embora pra Pasárgada” e em outros poemas que tratam da “vida que podia ter sido e que não foi”.

Trata-se de uma imagem de autor que exerce um importante papel na construção do *ethos* pré-discursivo, na elaboração de representações do *ethos* do locutor dos textos, mesmo que esses não sejam poemas, parte da obra de Bandeira mais conhecida do público. No entanto, é importante lembrar que, ao contrário do que se poderia esperar, isto é, uma voz “doente”, abafada, enunciando que é preciso se evadir para Pasárgada a fim de encontrar a saúde e a felicidade, da leitura do poema emerge uma voz firme, franca e segura.

Vejamos como o conceito de *ethos* discursivo pode ser operacionalizado na leitura das crônicas. Separamos os textos em três grupos, a saber, aquele em que o *ethos* dito aparece explicitado, as crônicas que discorrem acerca de lugares visitados pelo cronista e, por fim, os que contêm comentários sobre conhecidos e pessoas amigas.

Falando de si

São poucas as crônicas em que podemos encontrar trechos nos quais o autor fala de si, atribuindo-se traços físicos. O trecho que transcrevemos abaixo figura na crônica *Minha mãe*, publicada no livro *Flauta de papel*, reunião de textos feita pelo próprio Bandeira em 1957.

(1) Sempre me acharam muito parecido com minha mãe. Só no nariz diferíamos. A semelhança estava sobretudo nos olhos e na boca. Saí míope como ela, dentuço como ela. Há dentuços simpáticos e dentuços antipáticos. Muito tenho meditado sobre esse problema da antipatia de certos dentuços. Creio ter aprendido com minha mãe que o dentuço deve ser rasgado para não se tornar antipático. O dentuço que não ri para que não se perceba que ele é dentuço está

perdido. Aliás, de um modo geral, a boca amável é a boca em que se vê claro. Era o caso de minha mãe: tinha o coração, já não digo na boca mas nos dentes, e estes eram fortes e brancos, alegres, sem recalques: anunciavam-na. Moralmente julgo ser muito diferente dela, mas fisicamente sinto-me cem por cento dela, que digo? Sinto-a dentro de mim, atrás de meus dentes e de meus olhos. Moralmente sou mais de meu pai, e alguma coisa de meu avô, pai de minha mãe. Sinto meu avô materno nos meus cabelos, sinto-o em certos meus movimentos de cordura. Naturalmente essas coisas vieram-me através de minha mãe. Minha mãe transmitiu-me traços de meu avô que, no entanto, não estavam nela. Que grande mistério que é a vida! Minha mãe era espontânea, sabia o que queria, não era nada tímida: ótimas qualidades que não herdei. (...) (Bandeira, M., 2014, p.40).

Embora fale da mãe morta, o tom não é triste ou melancólico, mas sim saudoso e respeitoso. Não se trata de uma mera descrição, um retrato da mãe, e daquele que o faz: a seleção das palavras e sua combinação (*dentuço rasgado, os dentes anunciavam-na*) dão ao trecho uma força que conquista o intérprete, leva-o a incorporar a voz que enuncia, a percebê-la como amiga e confiável. Observe-se o emprego de *movimentos de cordura* que permite associar uma corporalidade à voz, a saber, um homem elegante, distinto. Note-se, também, o emprego do diminutivo em *Santinha*, mais um índice que o intérprete leva em conta para conferir um *ethos* meigo e doce ao autor.

Na leitura do fragmento, é possível apreender o *ethos* dito a partir dos traços que o autor atribui a si (*dentuço, míope*) e aqueles que atribui à mãe e diz dela não ter herdado (*decidida, extrovertida, espontânea*). Como vimos, além do *ethos* dito, entra na elaboração do *ethos* efetivo o *ethos* pré-discursivo, a representação que o intérprete dispõe do autor antes que enuncie. Podemos dizer que uma antecipação em termos de doença e tristeza não é confirmada, o que ocorre na grande maioria das crônicas que

selecionamos para análise. Dessa forma, o ethos efetivo é carinhoso, respeitoso e digno.

Falando de lugares e pessoas

Manuel Bandeira, como ele próprio relata em suas crônicas e em seu *Itinerário de Pasárgada*, desejava ser arquiteto, chegou a se matricular na Escola Politécnica de São Paulo. Era profundo conhecedor de arquitetura e urbanismo, o que explica o grande número de crônicas que tematiza cidades, igrejas, ruas e praças. Como modernista, empenhou-se, assim como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros, a “descobrir” o Brasil, a falar de suas riquezas, de seu povo, o que leva o escritor a fazer viagens pelo país (Minas Gerais, Pará, Bahia, Maranhão etc.). Vejamos o fragmento de uma crônica que foi veiculada em um número especial de *O jornal*, de Minas Gerais, em 1929, e depois publicada no livro *Crônicas da província do Brasil*, em 1937.

(2) Ao Aleijadinho só agora se começa a fazer justiça. A sua obra foi a flor extrema do luxo de um século de mineração. São Francisco de Assis de Ouro Preto é a obra de arte mais comovente do Brasil. Ali, tanto no interior como na frontaria e nas arcadas dos lados, está marcado o mais generoso esforço de criação do gênio mestiço da nossa gente: arte de uma saúde, de uma robustez, de uma dignidade a que nenhum outro artista atingiu entre nós (Bandeira, M., 2006, p. 24).

Discorrendo sobre Ouro Preto e a arte de Aleijadinho, o cronista os apresenta afirmando ter sido o artista injustiçado até então; trata-se, assim, de um nome que é preciso conhecer e valorizar, parte do projeto modernista de conhecimento de *nossa gente*, que pode ser reconhecido em crônicas como essa. A expressão que descreve a obra São Francisco de Assis de Ouro Preto não poderia ser mais significativa: *a obra de arte mais comovente do Brasil*. O adjetivo *comovente* remete a uma voz que

avalia a obra não com os olhos de um crítico, mas com o coração e a alma. Isso não significa que a avaliação se reduza a comentários sentimentaloides, o que pode ser atestado pelo último trecho do fragmento: à arte de Aleijadino são atribuídos traços singulares, que surpreendem o leitor, a obra tem *saúde, robustez e dignidade*. Tal avaliação é feita em um tom firme e seguro, não há dúvidas sobre a grandeza do artista. Ressalte-se a expressão *o mais generoso esforço de criação* que alude de forma bastante expressiva a condição física do artista de Ouro Preto, como ele deveria superá-la para criar.

(3) A mania do neocolonial está se apoderando de todo o Brasil. Seria bom que nossos amadores de estilo dessem um pulo à Bahia para sentirem e apreenderem a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais. Para ver se dariam depois outro rumo a estas tentativas de arte brasileira, que, positivamente, enveredam por caminho errado aqui no Sul, fazendo bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho, quando o espírito das velhas casas brasileiras era bem o contrário disso, caracterizando-se antes pelo ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril (Bahia, Bandeira, 2006, p. 43).

Aqui, o cronista lança mão, mais uma vez, de vocábulos “fortes” para descrever os casarões da Bahia, apontando-os como exemplo do que deveria ser seguido em matéria de construção. Para lá deveriam ir os “amadores de estilo” a fim de sentir e apreender “a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais”. As tentativas de arte brasileira são alvo de crítica irônica que se mostra pelo uso da sequência em diminutivos “fazendo *bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho*”. O espírito das casas da Bahia seria o contrário, isto é, forte, de “ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril”. O ethos mostrado está em conformidade com esse espírito: é uma voz forte e vigorosa, que inspira respeito.

(4) Olinda, São Salvador e Ouro Preto deveriam constituir pontos de peregrinação obrigatória para todo brasileiro que tenha o gosto de nossa história social e artística do nosso passado. Pelo fato de haverem sido os núcleos densos da vida colonial em épocas de prosperidade e riqueza, elas fixaram mais do que outras cidades do país o caráter da vida brasileira nos séculos XVII e XVIII. (...) Essa tradição é que cumpre zelar. Não permitir que seus templos se arruinem, como está acontecendo agora com a deliciosa capelinha do padre Faria, contemporânea dos primeiros descobrimentos de ouro. Sobretudo não consentir nas restaurações depredadoras do velho caráter de seus monumentos. A isso seria mil vezes de preferir a ruína, que destrói a matéria mas respeita a alma (Em defesa de Ouro Preto. Bandeira, 2008, p.318).

São muitas as crônicas em que Bandeira lamenta aquilo que os projetos de restauração provocavam, a saber, a descaracterização de locais históricos, sua “modernização”. Nesse fragmento, o autor volta a falar de cidades históricas, afirmando que elas deveriam ser conhecidas pelos brasileiros, destacando seu papel, o de fixar “o caráter da vida brasileira nos séculos XVII e XVIII”. Observem-se as expressões usadas na descrição e caracterização dos lugares, no papel que desempenham: *o caráter da vida brasileira, a deliciosa capelinha do padre Faria e o velho caráter de seus monumentos*, que revelam uma percepção singular, capaz de apreender a “alma” dos monumentos, de respeitá-los. É possível atribuir à voz que enuncia, mais uma vez, um tom firme e assertivo, mas não duro, haja vista o efeito de doçura e carinho que a expressão *deliciosa capelinha* provoca.

No fragmento abaixo, de *Velhas igrejas*, o cronista também discorre sobre cidades históricas.

(5) Apesar de vir da Bahia, tão rica de monumentos e tradições de nosso passado, Olinda produziu em mim uma emoção nunca dantes sentida. Na Bahia fica-se um pouco

vexado de parar no meio do tumulto das ruas para contemplar a frente de algum velho sobrado. Em Olinda há o silêncio e a tranquilidade que favorecem os passos perdidos dos que se comprazem nessa contemplação do passado e dos seus vestígios impregnados de tão nobre melancolia (Velhas igrejas. Bandeira, 2006, p. 69).

Nesse trecho, a comparação entre Bahia e Olinda é feita em um tom levemente triste e melancólico. A atribuição desse tom decorre não apenas da leitura da crônica (sobretudo a última passagem), mas também da imagem que o intérprete tem do autor, o *ethos* pré-discursivo que, como vimos, atribui ao autor traços ligados a sofrimento e à doença. Para fazer referência à primeira cidade, a como se sentiu ao parar em frente aos sobrados para contemplá-los, o cronista fala carinhosamente como um baiano: vexado. É interessante observar como o fragmento ilustra a distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado. Em nenhum momento o autor diz que é um observador atento, mas a leitura *mostra* essa qualidade. Em relação à caracterização do que encontra em Olinda, ressalte-se a expressão *tão nobre melancolia* presente no último enunciado, mais um índice no qual se apoia o intérprete para atribuir um *ethos* digno e magnânimo à voz que enuncia. Desse modo, o autor atesta o que diz, a saber, o respeito à grandeza de monumentos e tradições de nosso passado, por meio de seu tom.

(6) O encanto do Recife não aparece à primeira vista. O Recife não é uma cidade oferecida e só se entrega depois de longa intimidade. Se não fosse muito esquisito comparar cidades com mulheres, eu diria que o Recife tem o físico, a psicologia, a graça arisca e seca, reservada e difícil de certas mulheres magras, morenas e tímidas. Porque, não repararam que há cidades que são o contrário disso? Cidades gordas, namoradeiras, gozadonas? O Rio, por exemplo. Belém do Pará, São Luís do Maranhão são cidades gordas. A Bahia é

gordíssima. São Paulo é enxuta. Mas Fortaleza e o Recife são magras. Essa magreza é sensível em tudo no Recife. A vida comercial da cidade estendeu-se a comprido da avenida Marquês de Olinda até o fim da rua da Imperatriz. Os sobrados são magros e magros todos os detalhes arquitetônicos. Mesmo nas velhas casas solarengas do bairro da Madalena há não sei quê de seco, de sóbrio, de abstinente – de magro em suma (Um grande artista pernambucano. Bandeira, 2006, p. 105).

É interessante observar como é feita a descrição das cidades, atribuem-se a elas características humanas, o autor as compara a mulheres. Para se referir ao Recife, cidade onde nasceu e passou parte da infância, o cronista diz que ela tem “a graça arisca e seca, reservada e difícil de certas mulheres magras, morenas e tímidas” Ao Recife e sua magreza opõem-se as cidades “gordas, namoradeiras, gozadonas”, como o Rio, São Luís do Maranhão, Belém do Pará. A comparação não é valorativa, isto é, não há ascendência das cidades magras sobre as gordas ou vice-versa, cada “tipo” tem sua graça e valor. Em termos de *ethos*, podemos dizer que se trata de um *ethos* híbrido uma vez que é possível atribuir um tom leve, bem-humorado, de um bom sujeito, nas passagens nas quais é feita a caracterização das cidades e também um tom mais sério, na última passagem, quando se destacam os velhos sobrados de Olinda, na sequência de adjetivos (insólitos) atribuídos a eles: *seco, sóbrio, abstinente, magro*.

Vimos que Maingueneau considera ser possível associar ao fiador do texto um caráter e uma corporalidade, traços que o intérprete identifica levando em conta representações e estereótipos que a enunciação pode reforçar ou não. A leitura do trecho apresentado, podemos dizer, implica um tom que remete a um corpo elegante, bem-apeado, sereno, educado. Levando em conta a descrição das cidades, como são apresentadas, o intérprete é levado a avaliar de forma positiva o autor (a caracterização só pode ter sido feita por um observador atento e arguto).

Falando de pessoas e de obras

Manuel Bandeira escreveu inúmeras crônicas tratando de pessoas conhecidas, artistas ou não. Chegou a ter uma coluna, “Impressões literárias”, no *Diário de Notícias*, em que resenhava livros lançados, muitos de amigos do cronista. Também escrevia sobre música, pintura e escultura, prestigiando salões de arte e exposições. Nesta seção, apresentamos trechos de textos que dão uma pequena ideia do trabalho a que se dedicava Bandeira.

(7) Anteontem dei um pulo à casa de Portinari para ver as telas que ele vai mandar à bienal do México. O que há de novo nelas são as cores. De vez em quando Portinari se vira para um certo setor de sua paleta, onde se esbalda. Os temas são os mesmos: músicos, espantalhos, enterros, casamentos, meninos brincando (há entre estes um de bodoque, que é uma de suas obras primas). Nenhuma figura bonita. Ao contrário, todas são pungentemente feias, que é assim que Portinari vê ou se lembra da nossa população do interior ou das favelas – subnutrida, raquítica, opilada, escanifrada. Toda essa miséria esplende, porém, em tonalidades ricas, em jogos de volume de fazer inveja aos mais ousados concretistas (Cores da miséria. Bandeira, 2015, p.81).

O cronista relata aos leitores o andamento da pintura que Portinari iria apresentar na bienal do México. O trecho é bastante expressivo, tem marcas do inscritor Bandeira, como a seleção das palavras para nomear ações (se *vira* para um certo setor de sua paleta, onde se *esbalda*) e caracterizar pessoas. A expressão *pungentemente feias*, usada para caracterizar as figuras retratadas pelo pintor, desvela uma aproximação do autor em relação a essas figuras esquecidas, sendo que o emprego do embreador *nosso* inclui o leitor no efeito de empatia que o trecho permite construir. É possível atribuir ao fiador do trecho (sobretudo no último fragmento) uma voz de denúncia das condições precárias de vida

“da nossa população”. Observe-se a sequência *subnutrida, raquítica, opilada, escanifrada*, que supõe uma voz quase que revoltada, inconformada com a situação das figuras retratadas.

Maingueneau, em seu último trabalho sobre *ethos* (2016), afirma que este tem diferentes dimensões, uma delas a dimensão ideológica, que se refere a posicionamentos no interior de campos discursivos. Como se sabe, o posicionamento modernista é marcado pela defesa do Brasil, de seu povo, de sua língua e cultura, que deveriam ser retratados sem recalques. Assim, tanto Portinari, que retrata o povo sofrido, quanto o autor da crônica, que fala sobre “toda essa miséria”, o fazem por conta da inscrição nesse posicionamento. A dimensão ideológica do *ethos* pode ser apreendida pelo tom engajado que emerge da leitura do trecho.

(8) Mário de Andrade, o grande poeta paulista, acaba de dar o seu primeiro romance, intitulado *Amar, verbo intransitivo*, romance que ele ironicamente inculca de idílio imitado de *Paula e Virgílio*, mas que na realidade é obra da mais forte e peculiar originalidade, obra macanuda, que possui a gente como o *Dédalo* de Joyce, cuja comparação se impõe. Não que tenha entre as duas nenhum ponto de contato, senão este: ambas são profundamente nacionais – brasileira, gostosissimamente brasileira a de Mário; irlandesa a do outro; todas duas, porém, revolvendo no leitor a mais reflexiva, a mais comovida humanidade, e portanto – obras universais (*Amar, verbo intransitivo*. Bandeira, 2008, p. 110).

Nas crônicas de Manuel Bandeira, o nome Mário de Andrade se destaca, tanto devido ao número de textos dedicados a ele (cinco), quanto às inúmeras referências que podem ser encontradas na leitura das crônicas. No fragmento apresentado, a caracterização do romance e o efeito que sua leitura provoca são feitos, mais uma vez, por meio de vocábulos e expressões “fortes”, nos quais se apoia o intérprete para atribuir um *ethos* ao autor. Assim, obra da mais forte e peculiar originalidade, obra macanuda

revelam a avaliação do cronista sobre a obra (universal como a de Joyce), e também remetem a um fiador firme e seguro, que sabe do que está falando, tem bagagem para isso. Na sequência, aparecem os qualificadores *nacional, brasileira, gostosissimamente brasileira*, que seria o ápice do elogio, seguidos das expressões “a mais reflexiva”, “a mais comovida humanidade”, que seriam *revolvidas* no leitor. Nessa última passagem, é possível apreender um tom emotivo, carinhoso para com o amigo. Aqui também, como no trecho anterior, a dimensão ideológica do *ethos* se faz presente. Das qualidades do livro, as avaliadas de forma mais positiva são aquelas referentes a seu caráter nacionalista: a obra é *gostosissimamente brasileira* sem deixar de ser universal. Em relação ao mundo ético, aquele habitado pelo fiador do texto e incorporado pelo leitor, trata-se de um mundo de sujeitos honrados, dignos e generosos. Vejamos o fragmento de outra crônica que fala sobre Mário de Andrade.

(9) O meu amigo Mário de Andrade sofre hoje o mesmo vexame por que já passei em 1936, a saber, completa cinquenta anos de idade. E não encontro palavras melhores para definir vida tão bem vivida que as do conselheiro Acácio: “bem preenchida e digna”. (...) Como poeta, sendo capaz de extrema depuração dos Poemas da negra e dos Poemas da amiga, encheu muitos outros, como por exemplo o magnífico “Noturno de Belo Horizonte”, de tiradas polêmicas, patriotismo, eloquência, um verde-amarelo brabo (Meu amigo Mário de Andrade. Bandeira, 2015, pp.363-364).

Nas palavras do conselheiro Acácio está aquela que aparece com frequência nas descrições avaliativas do cronista: *digna*. A seleção da palavra, e sua recorrência nos textos, mostra que se trata de um sujeito que prioriza traços do caráter das pessoas, o que elas teriam de elevado, honesto, humano. A crônica é uma homenagem a Mário de Andrade, sendo que no trecho focalizam-se dois livros de poesia do escritor paulista. Como no trecho

anterior, são muitos os elogios, sobressaindo os aspectos ligados ao nacionalismo dos modernistas. A expressão *verde-amarelo brabo* remete a um fiador que fala de forma direta e franca, uma voz amigável e “modernista”.

Abaixo transcrevemos um fragmento de uma crônica que trata de uma exposição de Lasar Segall:

(10) Toda a série gráfica tem essa concisão de épura de onde toda a ideia de virtuosidade profissional está excluída. Todavia nenhuma segura, e o sentimento domina sempre imperiosamente o assunto. Sinto não poder fornecer aos leitores cópia de certa água-forte onde só aparece a parte mais alta de um transatlântico: uma ponta de mastro, as três enormes chaminés, e a cabeça, só a cabeça, de um marinheiro. A composição é de uma força empolgante. Sente-se por exclusão a agitação dramática do resumo de humanidade que viaja embaixo desde a primeira até a terceira classe. Sente-se a solidão oceânica, a indiferença cósmica. Sente-se sobretudo a força e a dignidade da triste da figura. Aquele marinheiro está evidentemente perto de Deus ou da revolução (A exposição de Lasar Segall. Bandeira, 2009, p. 120).

É interessante observar como o cronista procura dar ao leitor uma imagem exata de uma das obras que contemplou. Na descrição, os traços mais marcantes, a avaliação que faz da figura: “a composição é de *uma força empolgante*”. As sensações que tal contemplação provoca são fortes e “contaminam” o leitor, o esforço do cronista valeu a pena. O trecho é repleto de expressões fortes, carregadas de lirismo: *agitação dramática do resumo da humanidade, solidão oceânica, indiferença cósmica, a força e a dignidade da triste figura*, nessa última a ocorrência de *dignidade*, mais uma vez, revela um olhar diferenciado, um olhar que apreende a “alma”, o essencial. O último enunciado surpreende ao colocar lado a lado as palavras *Deus* e *revolução*. O *ou* indicaria exclusão

ou inclusão? De qualquer maneira, pode-se atribuir um *ethos* franco e também elevado a essa voz.

Vejamos o último trecho dessa seção. Trata-se de uma das crônicas que Bandeira escreveu falando sobre os meninos da rua onde morou no morro do Curvelo:

(11) No entanto, não lhe posso guardar rancor, porque se lhe digo: “Lenine, você é um grande malandro! Não é?”, ele me olha meio sério, meio rindo, com um ar tão meigo, tão lindo, tão cândido, que é de fazer inveja ao primeiro *team* dos anjos de Nosso Senhor (Lenine. Bandeira, 2008, p. 181).

Mesmo depois da travessura, o menino é retratado de forma meiga e carinhosa. Ao autor, o intérprete atribui uma voz doce, protetora, voz que incorpora, podendo, assim, aceder ao mundo ético de pessoas sensíveis e humanas, de pessoas de bem Ressalte-se a expressão “primeiro *team* dos anjos de Nosso Senhor” que reforça a sensibilidade com que é traçada a figura de Lenine. A expressão pode ser tomada como um índice no qual se apoia o intérprete para atribuir um *ethos* carinhoso ao fiador do texto.

Apresentamos abaixo um quadro que reúne mais exemplos de vocábulos e expressões nos quais o intérprete pode se apoiar para atribuir um *ethos* forte, digno e carinhoso ao fiador. Do lado esquerdo, o elemento que é objeto de apreciação e, do direito, a avaliação a ele atribuída.

Elemento apreciado	Avaliação
o meu amigo Mário de Andrade	homem de bem e entendido de verdade
um livro	simples, puro, honesto
Sérgio	o anticafajeste por excelência
A Belém de 1929	tão tranquilazinha e amável
Jaime Ovalle	personalidade federativamente brasileira

Antigo sobrado	robusta dignidade
traço	forte, áspero, duro
palmeira	exemplo de retidão moral
Obra de arquiteto	de uma saúde, de uma robustez, de uma dignidade
Capelinha do padre Faria	tão ingênua e tão comovente

O quadro mostra certos vocábulos e expressões com função avaliativa que remetem a uma voz a que podem ser associados os traços, caráter, dignidade, honestidade. Além desses, apreende-se, em certos momentos, um tom doce e carinhoso (*tão tranquilazinha e amável*). A dimensão ideológica do ethos também pode ser percebida, por exemplo, na expressão *personalidade federativamente brasileira*, que remete ao posicionamento modernista assumido pelo autor-cronista. Assim sendo, podemos dizer que o mundo ético a que dá acesso a voz que enuncia nas crônicas, a voz que é incorporada pelo intérprete, é o mundo ético das pessoas de bem.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nota preliminar de Mafuá do Malungo. In: BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- ARRIGUCCI Jr., D. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas Inéditas 1 (1920-1931)**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **Crônicas Inéditas 2 (1930-1944)**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. **Flauta de papel**. Rio de Janeiro: editora Global, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Organização de Carlos Drummond de Andrade. 4. ed. São Paulo: Global, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Ao rés do chão. In: ANDRADE, C.D. et. al. **Crônicas 5**. 15. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite**. 6. edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

COUTO, Ribeiro. De menino doente a Rei de Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia, org. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Fortuna Crítica, 5).

DANTAS, Luiz. Pequeninos nadas, graças aéreas e certas coisas. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1987.

FROTA, Lélia Coelho. Manuel Bandeira e a crítica de arte. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1987.

GUIMARÃES, J. C. Crônicas das Crônicas da província do Brasil. In: BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

GUIMARÃES, J. C. Uns dedos de prosa sobre a prosa esparsa de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. **Crônicas Inéditas 1 (1920-1931)**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

GUIMARÃES, J. C. Apontamentos sobre a sequência de prosa esparsa de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. **Crônicas Inéditas 2 (1930-1944)**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

HOLANDA, S. B. Nota preliminar de Libertinagem. Trajetória de uma poesia. In: BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar edições, 2000.

MAINGUENEAU, D. **O discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da Enunciação**. Org. trad. Sírio Possenti e M. Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar edições, 2006a.

MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em Análise do Discurso**. Org. trad. Sírio Possenti e M. Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola editorial, 2010.

MAINGUENEAU, D. Retorno crítico sobre o ethos. In: BARONAS, R.L.; MESTI, C.P.; CARREON, R. (orgs.). **Análise do Discurso: entorno da problemática do ethos, do político e de discursos constituintes**. Campinas: Pontes editores, 2016.

MARIZ, Vasco. Manuel Bandeira, o poeta e a música. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1987.

POSSENTI, S. **Cinco ensaios sobre humor e Análise do discurso**. São Paulo: Parábola editorial, 2018.

POSSENTI, S. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola editorial, 2009.

VILLAÇA, Alcides. O resgate íntimo de Manuel Bandeira. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1987.

Sobre a autora

Jauranice Rodrigues Cavalcanti

É professora aposentada do Curso de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) e do Mestrado em Letras da mesma instituição. Fez mestrado em Letras na USP, doutorado e pós-doutorado em Linguística na UNICAMP. É membro do Centro de Pesquisa FEsTA - Fórmulas e Estereótipos: Teoria e Análise, da Universidade Estadual de Campinas -Unicamp (Brasil) Suas pesquisas concentram-se nas áreas de ensino de Língua Materna e Análise do Discurso.
jauranicerodrigues@gmail.com

A autora mobiliza conceitos da Análise do Discurso Literário para proceder à leitura de crônicas de Manuel Bandeira. As análises revelam aspectos interessantes da obra em prosa do autor, como sua inscrição no campo do Modernismo, seu estilo, seu ethos etc.