



TÃO BRASIL. . .

Beatriz Resende

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Manuel Bandeira's poetry published in 1930 presents characteristics of an "individualistic" nationalism that emerges as a discourse contrary to the Nation's laudatory boastfulness (*ufanismo*), prevalent at the time. While discussing Bandeira's poems, Mário de Andrade, as literary critic, utilizes the concept of "Brazilianness" (*brasilidade*) to show that to attempt to afford a regional character to our art means *not* being regionalist and, at the same time, *not* imitating Europe, thereby breaking with the colonialist model. The poem "Vou-me embora pra Pasárgada" affirms the desire for escape and the search for a utopia which, in the meantime, will not be found in Brazil. Manuel Bandeira thus becomes the poetic genius of an anti-national anthem.

Quando Mário de Andrade apresenta a produção poética brasileira recém publicada em seu famoso ensaio *A poesia em 1930*, é a *Libertinagem* de Manuel Bandeira que dá maior ênfase. O livro aparece aí como uma espécie de *turning point* não só da poesia de Bandeira mas do próprio fazer poético nacional, que conclui uma etapa e se abre para novas experiências.

Para Mário, dois fatores confirmam a grandeza do poeta. O primeiro é a maturidade atingida no uso do ritmo, pelo exercício do verso livre como registro de ritmos pessoais: “o verso livre é uma vitória do individualismo”. O segundo é um desenvolvimento da afirmação de individualidade poética pelo lirismo. Citando a *profissão de fé* expressa em “Poética”, Mário entende o lirismo de Bandeira como forma de libertação *pessoal*:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto, expediente, protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.

(. . .)

— Não quero mais saber de lirismo que não seja libertação.¹

É em momentos como este que, para o escritor paulista, Bandeira é mais Bandeira do que nunca, afirmação que já fizera em carta ao amigo, assim que recebera o volume recém editado em 25 de maio de 1930: “(. . .) Atingiu um depuramento que me parece ser impossível ser mais. Seu livro é alma só (. . .) jamais você foi tão exclusivamente você como no lirismo absoluto de *Libertinagem*.”²

Confirmando a coesão, a identidade em torno de uma noção comum de fazer literário existente naquele momento entre poetas e intelectuais como Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, sob a força aglutinadora do atleta epistolar que foi Mário de Andrade, este faz, sobre Drummond, observação semelhante. Também no livro de estreia do poeta mineiro, Mário vê um “individualismo exacerbado”, cumprindo um ideal poético a ser atingido pelo lirismo absoluto onde todas as leis técnicas e intelectuais só aparecessem “pelas próprias razões da libertação e nunca como normas preestabelecidas”. Dias antes da carta a Bandeira, Mário recebera um volume de *Alguma poesia*, livro a ele dedicado. Respondendo imediatamente, já fala na carta de 2 de maio de 1930 da qualidade de depuramento: “Há três grandes líricos isentos de poética no Brasil, o que o Modernismo apurou: um mais duvidosamente apurado é o Augusto Meyer, outros dois apurados inteiramente são Manuel Bandeira e você (. . .)”³

Evocamos novamente esta relação a três por considerarmos que a poesia que Bandeira compõe em *Libertinagem* é expressão de um sentimento artístico comum ao grupo, dele fazendo parte o tema de que me ocuparei aqui de maneira especial: a concepção de nacionalismo que, naquele momento, partilham esses modernistas e que Mário de Andrade se esforçará por formular teoricamente.

No artigo citado, Mário toca apenas brevemente nesta que, na verdade, é uma preocupação constante, a relação entre a poesia brasileira modernista e a questão da nacionalidade, da “brasilidade”. Na correspondência que mantém com os dois amigos durante os anos que antecedem a publicação dos volumes editados em 30, as várias formas que o nacionalismo pode tomar e a relação que o próprio Mário desenvolve com a questão da nacionalidade são temas constantes. Hoje, na pós-modernidade deste final de milênio, quando o cosmopolitismo europeu, em especial, é mais um impulso para revermos o conceito de nacionalismo, levantar a obsessão com que Mário discutia a questão da identidade nacional é comprovar a extraordinária perspicácia deste intelectual tão completo.

A afirmação de individualidade apontada como uma construção do reconhecimento da própria identidade passa, evidentemente, pela situação em que o indivíduo — aqui o poeta — se

coloca frente à identidade nacional, sendo o nacionalismo uma representação ideológica da identidade e da alteridade. Em Bandeira a indagação pessoal e social poetizada no lirismo de *Libertinagem* passa ainda por manifestações da *utopia*, não apenas como parte de um projeto utópico mais geral, inerente ao pensamento modernista, mas ainda como manifestação de individualidade, fazendo da evasão uma temática particular.

Julia Kristeva, refletindo sobre a “perversão racista e nacionalista” em *Carta aberta a Harlem Désir*,⁴ afirma-se “estrangeira e cosmopolita” para reivindicar uma *atopia* (ser estrangeira) e uma *utopia* (acordo entre os homens sem estrangeiros, isto é, sem nação) como caminho para poder pensar uma concepção nova e maleável de nação. Discutindo o caso brasileiro, a propósito das idéias de Oswald de Andrade, Roberto Correa dos Santos formulou com tal justeza os diferentes estágios em que se encontra o debate sobre identidade nacional entre os intelectuais do chamado Primeiro Mundo⁵ e os do (cada vez mais) Terceiro Mundo, que prefiro citá-lo:

A identidade nacional af (entre os intelectuais europeus e americanos) é explicitamente de natureza política, diz respeito a domínios, conquistas, embates, tipo de produção, mercado, tecnologia, arte, saber. Trata-se de valores. Para nós, no entanto, a identidade é ainda de natureza psicológica, diz respeito à adolescência da cultura, problemas de afirmação, conflito de paternidade; (. . .) procura de resposta desesperada para a pergunta *quem sou* (. . .).⁶

Libertinagem, iniciado em 1925, é escrito num período delimitado por dois marcos. É antecedido pelo marco de 24, ano em que Oswald de Andrade publica *Pau Brasil*, afirmando que aqueles eram poemas escritos “por ocasião da descoberta do Brasil”, e ano em que, no Rio, Graça Aranha rompe com a Academia Brasileira de Letras. O marco posterior é, evidentemente, a Revolução de 30.

No início dos anos 20, o ufanismo e o sertanismo e/ou regionalismo já eram criticados por alguns pré-modernistas como Lima Barreto, como em seguida seriam pelos modernistas da *Semana*. Lima Barreto, que não hesita em afirmar “Não sendo patriota,

querendo mesmo o enfraquecimento do sentimento de pátria”, assim critica em *Coisas do reino de Jambon* a utilização perversa que o conceito de Pátria recebia: “(. . .) os charlatões do Estado, em nome da pátria e da estúpida teoria das raças, instilaram na massa ignara das populações sentimentos guerreiros de agressão.”⁷ Após 30, o modelo centralizador e autoritário que culminará com o Estado Novo empenha-se em construir uma identidade nacional que se baseie num novo projeto ufanista de Brasil.

A historiadora Lúcia Lippi de Oliveira, discutindo a questão nacional, estabelece diferenças entre um primeiro tempo modernista e um segundo, de 24. No primeiro tempo, quando era fundamental assegurar o ingresso do Brasil na Modernidade, incorporando-o à ordem urbana e industrial, “ser moderno era identificado com ser civilizado, ser cosmopolita, ou seja, estar atualizado com o mundo. Daí o tema da cidade predominar sobre o da província, sobre o regional.”⁸

Já na segunda fase, iniciada em 24,

Ser moderno é ser brasileiro, assumindo-se um modo singular de realização dos valores nacionais. A modernidade não é mais buscada através da inserção imediata do país no mundo contemporâneo – o atraso não permite esse passo – e sim através da diferença, da singularidade.⁹

A edição de *Libertinagem* abre com o poema “Não sei dançar”. Por entre a modernidade do éter e cocaína, o poema afirma de início querer a recusa do íntimo, da privacidade dos diários. Em vez disso, deseja a alegria pública de um baile de Terça-Feira Gorda. A celebração, no entanto, não será propriamente das alegrias ou tristezas carnavalescas. A aparente relação com o livro de 1919, *Carnaval*, especialmente com outro poema de abertura, “Bacanal”, logo se desfaz. O que se celebra em *Libertinagem* é antes a “mistura muito excelente” que torna a festa *tão Brasil*:

(. . .)

Mistura tão muito excelente de chás. . . Esta foi açá-
[fata. . .

– Não, foi arrumadeira

E está dançando com o ex-prefeito municipal
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Bra-
[sil. . .¹⁰

Merece atenção o fato de que na primeira versão do poema, publicada no nº 3 da revista carioca *Estética*, dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda, aparece: “Mário de Andrade diria: – ‘Tão brasil’ ”.¹¹ O salão “tão Brasil” apresenta um dos temas dominantes naquele momento, a miscigenação:

Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugelê banzai!¹²

O debate da questão racial, da formação do povo brasileiro a partir das “três raças” ocupa toda a década de 20 e se estende pelos anos 30.

Vale confrontar a *confraternização* de raças e classes do poema com as teorias que Paulo Prado desenvolve em seu decisivo *Retrato do Brasil*, publicado em 28. Paulo Prado, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, a quem *Macunaíma* é dedicado, pretende estudar a relação entre “as três raças cujos efeitos de recíproca penetração biológica deverão produzir o novo tipo étnico que será o habitante do Brasil”.¹³ Segundo tal ótica, a miscigenação no Brasil é resultado do poder de sedução da raça negra (das *mulatas*, em especial), da sensualidade das indígenas e da fraqueza e predisposição à corrupção dos brancos de origem portuguesa. Ou seja, a miscigenação é uma consequência da libertinagem dos trópicos. Diz Paulo Prado: “Os escravos – negras e mulatas – corrompiam moços e meninas dando-lhes as primeiras noções de libertinagem.”¹³

Libertinagem, carnaval, miscigenação parecem se associar nas origens desta “mulataria do Brasil”, como diz Mário. A inversão de espaços ocupados, de valores, de *papéis*, enfim, voltará a aparecer ao longo deste livro de Manuel Bandeira. O amigo Mário já o advertira do poder que tem o carnaval de exercer trocas, tirar e dar ao mesmo tempo. Justificando um sumiço no Rio, Mário escrevera numa carta de 24: “Meu Manuel . . . Carnaval!. . . Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia. . . Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar. . . Fui ordinárrssimo.”¹⁴

Vale notar que, mesmo tomando alegria, o risco de o poeta se perder em meio ao salão se anula porque: “não sei dançar”. Dividido entre o dentro e o fora do salão, o carnaval fica como forma de memória, de escape, como no poema “Na boca”, quando diz: “Felizmente existe o álcool na vida / E nos três dias de carnaval éter de lança-perfume”.

Como já vimos, a mistura no salão-Brasil não é apenas de raças, é também um inesperado convívio utópico de classes diferentes. Neste mesmo espaço, a filha do usineiro de Campos convive com a crioula imoral e o ex-prefeito dança com a arrumadeira. Enquanto isso, oito mil quilômetros de costa são esquecidos:

Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos. A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.¹⁵

Instala-se a utopia, Pasárgada já é aqui.

A revista *Estética*, onde aparecem pela primeira vez os poemas de *Libertinagem*, é, neste momento, um lugar privilegiado de debate da questão nacional. No mesmo ano da publicação de “O cacto”, “Mulheres” e “Não sei dançar”, Mário tenta formular em artigos aí publicados o que caracterizaria como “aspiração bruta de nacionalidade” dos autores do Modernismo brasileiro. Dois ensaios são decisivos. O primeiro é uma resenha crítica do livro *Meu*; versos, de Guilherme de Almeida. Para o crítico, a aspiração de que fala não é propriamente um *nacionalismo* (grifo dele) no sentido geralmente atribuído à palavra, já que, mesmo se referindo às artes, a palavra nacionalismo teria um sentido político e reivindicatório que não era o mais importante para a produção modernista. O que existiria era uma “precisão de nacionalidade”: “Uma premência, sofreguidão, precisão (determinando gestos imediatos) de figurar dentro duma nacionalidade definida e original.”¹⁶

É claro que o artista se movimenta então numa zona perigosa, limítrofe, podendo descambar a qualquer momento para o que acontece com os poemas de *Meu*: “um porquê-me-ufanismo incerto e beato”.

O segundo artigo onde Mário tenta precisar o que pretendem os modernistas, ao formular um ideal de nacionalismo diferente do que pretendiam os intelectuais dos primeiros anos da República, é a *Carta aberta ao Príncipe dos Poetas*, Alberto de Oliveira. A dificuldade maior de se chegar a uma definição do que aquele

grupo que estivera envolvido com a Semana de Arte Moderna (ainda, naquele momento, razoavelmente coeso) entende como questão nacional está, para o articulista, na pobreza do legado cultural recebido, na dificuldade até mesmo de se “encontrar brasileiros no Brasil”. Tentar dar um caráter nacional às nossas artes é não ser regionalista, não é imitar a Europa, mas é romper com o modelo gramatical português: “Estamos esquecendo a pátria-amada-salve-salve em favor duma terra de verdade que vá enriquecer com seu contingente característico a imagem multiface da humanidade.”¹⁷

A oposição estabelecida entre *terra* (de verdade) e pátria (amada-salve-salve) é importante e deve estar presente na leitura que fazemos dos momentos poéticos de Bandeira – e alguns de Drummond – quando perigosas e pouco líricas palavras como Brasil e brasileiros se fazem presentes na modernidade de seus poemas. Assim parece em “Eu também já fui brasileiro”, de *Alguma poesia*:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.¹⁸

Em 1927, Manuel Bandeira viaja ao Norte do Brasil. No mesmo ano, Mário de Andrade faz sua viagem etnográfica em navio do Lóide Brasileiro até o Amazonas. As impressões de viagem serão matéria do *Turista aprendiz*. Nesse Brasil redescoberto pelo olho modernista, interessa o absolutamente peculiar (diferente do exótico). Nada do interior do Regionalismo romântico ou parnasiano. A Bandeira interessa em especial nesta nação pouco conhecida o primitivismo que se aproxima de imagens surrealistas, um quase real-maravilhoso. Como em “Lenda brasileira”: “Mas o Cussarim veio vindo, veio vindo, parou junto ao caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda.”¹⁹

Nada do sublime do Sertão da Pátria-amada. Antes o grotesco e, principalmente, o cômico. Um Brasil risível, com toques macunaftmicos como em “Cabedelo”:

Estive em Cabedelo
O macaco me ofereceu cocos²⁰

Seria o mesmo macaco-mono de *Macunaíma*, que quebrava co-
quinhos enganando que eram seus “taliquiçus”?

Ainda mais macunaímico, pela linguagem e pela retomada
de temas, é o poema da indiazinha sofrida e divertida que se fas-
cina, como os três irmãos da rapsódia, com máquinas, e ao mesmo
tempo se espanta num sotaque miscigenado:

Vinha do Pará
Chamava Siquê
Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.
Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

(. . .)
Uêrêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia: Ai Zizus!²¹

“Belém do Pará” evoca uma sonoridade que lembra “os si-
nos” de *O ritmo dissoluto*. A diferença é que aqui o “Bembele-
lém – Viva Belém!” traz a desmistificação da pequena cidade do
interior que quer, um tanto ridiculamente, parecer importante:

Cidade pomar
(obrigou a polficia a classificar um tipo novo de delin-
[qüente:
o apedrejador de mangueiras)

(. . .)
Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca
de todas as cidade do Brasil
Se chama liricamente
Brasileiramente
Estrada do Generalíssimo Deodoro.²²

Nem mesmo na evocação do Recife das utopias da infância,
onde aparece uma brasilidade altamente positiva porque associada
à saudosa casa do avô, trata-se apenas de retomar memórias. Há,

na construção do poema, o diálogo com as obsessões modernistas sobre o falar brasileiro:

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 lusfada²³

De todos os espaços brasileiros trazidos à poética de Bandeira, o tratado com maior grau de novidade é o Rio de Janeiro. *Mangue*, a meu ver, é dos maiores poemas sobre a cidade na literatura contemporânea. O Mangue é o Rio, mas o Rio de *Libertinagem* não é mais o espaço místico por onde circulam pierrôs e colombinas num “carnaval todo subjetivo”. É a contradição urbana que mistura alegria e tristeza no quotidiano prosaico, aquele mesmo onde o carregador de feira livre atravessa a cidade para depois de um porre no Bar Vinte se matar na Lagoa. É ainda o fantástico, neste Rio de antagonismos que se cruzam, onde os poderes da macumba do Encantado matam a moça do palacete em Botafogo. Este é o Mangue do surgimento do carnaval, espaço de uma carnavalesização poética que permite, na troca de papéis, as inversões sociais e de linguagem – Mangue que reflete a baixa do café, o autoritarismo do projeto de modernização da cidade, onde palmeiras se suicidam e aonde aportam uíaras, sereias e transatlânticos.

O Brasil inteiro que aqueles jovens intelectuais querem descobrir cabe inteiro no perverso/puro espaço da zona de meretrício carioca. Mas a genialidade desta poetização do Mangue, “Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições públicas”, ironicamente “Linda como Juiz de Fora”, está em que toda a pluralidade de tipos, classes, desejos, fantasias, se resume em um verso que divide o poema em duas partes e dá ao Mangue a dimensão do país: “O Mangue era simplesinho”.²⁴

À medida que Bandeira vai escrevendo os poemas de *Libertinagem*, os vai enviando ao amigo paulista. Ao mesmo tempo, a produção de Mário de Andrade vai sendo publicada. Em 25, termina “Amar-Verbo Intransitivo já inteirinho abasileirado”. Em abril de 27, o *Clan do Jabuti* já estava “prontinho da Silva” e Mário escreve a Bandeira:

Já temos nacionalismo por demais e tão besta!
Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro. (. . .) vão me confundir com os patriotas de merda gente que odeio, eu, sujeito que faz muito mandou pra. . . as pátrias todas deste mundo de imbecis.²⁵

Mais adiante, em fevereiro de 28, escrevendo a Drummond, Mário parece exaurido de brasileiroismo. A crise em que se encontra o país evoca mesmo em alguns, como Paulo Prado, um desejo um tanto abstrato de revolução.

Pois esse tal de brasileiroismo está me fatigando um bocadinho, de tão repetido e tão aparente. “Sou brasileiro” é frase que me horroriza, palavra. É tão fácil a gente ser brasileiro sem gritar isso! Também publico o *Macunaima* que já está feito e não quero mais saber de brasileiroismo de estandarte. (. . .) Confesso que quando me pus trabalhando pro-brasilidade complexa e integral (coisa que não se resume como tantos imaginaram no trabalho da linguagem) confesso que nunca supus a vitória tão fácil e o ritmo tão pegável.²⁶

Finalmente, o tema do “não-me-amolismo”, como diz Mário, um vou-me-emborismo contagiante aparece com a maior felicidade no poema que traduz “uma unanimidade brasileira muito grande”, como diz o artigo sobre a poesia de 30. “Vou-me embora pra Pasárgada” começa com a feliz redondilha que entusiasmará o amigo Mário bem antes de continuar como um poema completo. O próprio Bandeira diz que este foi o poema de mais longa gestação de sua vida. O desabafo de evasão da “vida besta” contamina logo a Mário, invertendo a via de influência. A propósito do País, afirma: “Isto vai numa palhaçada tamanha que o melhor é a gente não se importar mesmo e ir pra Pasárgada”. E envia um poema, “Monólogo”, mais ou menos gênero “Pasárgada” em carta de 27/12/29.

Oh não! muito obrigado!
 (. . .)
 Amargo de alma de moço
 Deste século safado.
 Cigarro? praquê cigarro?
 Basta Mussolini, Trotsky,
 A Neoclástica, Freud,
 Crise, mulheres, cinema
 E a p. . . que te pariu.
 (. . .)²⁷

Se em Pasárgada se confirma um desejo de evasão e a busca da utopia, confirma-se sobretudo uma idéia de que não é por aqui que se encontrará a realização de tal utopia. Se Macunafma se transformara num herói brasileiro – o sem nenhum caráter – por tudo que tem de anti, também pelo *anti*, Pasárgada se consagrará. Manuel Bandeira entrará então na posteridade como o genial compositor de nosso anti-hino nacional.

NOTAS

¹ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 98.

² ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. p. 305.

³ ANDRADE, Mário. *A lição do amigo*. Cartas a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 147.

⁴ KRISTEVA, Julia. *Lettre ouverte à Harlem Désir*. Paris: Rivage, 1990. p. 18.

⁵ Veja-se a respeito a polêmica travada entre Frederic Jameson e Aijaz Ahmad.

⁶ SANTOS, Roberto Correa dos. *O político e o psicológico, estágios da cultura* (a ser publicado).

⁷ BARRETO, A. H. de Lima. *Coisas do reino do Jambon*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 75. (Obras completas.)

⁸ OLIVEIRA, Lucia Lipp. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: CNPQ – Brasiliense, 1990. p. 182.

⁹ Ibid, p. 183.

¹⁰ BANDEIRA, Manuel, p. 93.

¹¹ *Estética* – Ed. Facsimilada – 1924/1925. Rio de Janeiro: PROLIVRO/Gernasa, 1974.

¹² BANDEIRA, Manuel, p. 93.

¹³ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1944, p. 162.

¹⁴ ANDRADE, Mário. *Cartas* . . . p. 78.

¹⁵ BANDEIRA, Manuel, p. 94.

¹⁶ *Estética*. p. 297.

¹⁷ *Ibid.*, p. 339.

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 6.

¹⁹ BANDEIRA, Manuel. p. 108.

²⁰ *Ibid.* p. 115.

²¹ *Ibid.* p. 110.

²² *Ibid.* p. 103.

²³ *Ibid.* p. 106.

²⁴ *Ibid.* p. 100 a 102.

²⁵ ANDRADE, Mário. *Cartas*. . . p. 208.

²⁶ ANDRADE, Mário. *A lição*. . . p. 130.

²⁷ ANDRADE, Mário. *Cartas*. . . p. 293.