

“Elegia de verão” de Manuel Bandeira: Entre a metalinguagem e a intertextualidade

Julia Pinheiro Gomes¹

RESUMO: A partir do poema “Elegia de verão” de Manuel Bandeira que parece estar em diálogo com o soneto “O sol é grande, caem co’ a calma as aves” do poeta do renascimento português Sá de Miranda, este artigo pretende apresentar dois conceitos essenciais, que podem ser observados na poesia daquele autor brasileiro: a metalinguagem e a intertextualidade.

ABSTRACT: Based on Manuel Bandeira’s poem “Elegia de verão” that seems to be in dialog with the sonnet “O sol é grande, caem co’ a calma as aves” written by Sá de Miranda, poet from the Portuguese Renaissance, this paper aims to present two essential concepts, which can be observed in that Brazilian author’s poetry: metalanguage and intertextuality.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Modernismo; Metalinguagem; Intertextualidade; Sá de Miranda
KEYWORDS: Manuel Bandeira; Modernism; Metalanguage; Intertextuality; Sá de Miranda

Em 1919, T. S. Eliot escreve “Tradição e talento individual”, ensaio essencial para se compreender o processo irreversível de estabelecimento da modernidade nas artes, ocorrido no início do século XX. De acordo com o poeta e crítico, há uma relação indissociável entre o novo e o tradicional, de modo que “[...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40). Além disso, Eliot propõe que muitas vezes se busca aquilo que há de mais original, ou “individual” num poeta, esquecendo que, na verdade, “não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Assim, a tradição surge não como herança ou modelo a ser seguido, mas sim como a consciência de um processo histórico contínuo do qual o poeta e a sua obra fazem parte.

Nesse contexto, embora muitos movimentos modernistas nascidos no início do século XX pareçam propor uma total ruptura com a tradição e estéticas anteriores, na prática, isto é, na própria obra de arte, nem sempre é isso que se observa. De fato, como Eliot afirma,

o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que em toda literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1980, p. 39).

¹ Mestranda em Letras Vernáculas (UFRJ) e bolsista CAPES.

Ainda que nem sempre óbvias, as influências do passado também são parte importante – mesmo que de forma crítica – da arte modernista e estes traços se fazem presentes a partir de alguns procedimentos bastante utilizados entre os artistas deste período. Dentre eles, destacaremos aqui a metalinguagem e a intertextualidade.

Metalinguagem em poesia é, diferentemente do que o senso comum nos leva a crer, o debruçar do poeta sobre a linguagem, sobre o signo linguístico. É claro que poéticas ou poemas que retratam cenas de escrita são inegavelmente metalinguísticos, no entanto, se refletirmos mais a fundo sobre esta função da linguagem proposta pelo linguista russo Roman Jakobson, perceberemos que, como o prefixo grego *meta-* já sugere, ela representa para além da “reflexão crítica”, a “transcendência” e a “mudança”.

Dentro deste contexto, a metapoesia funcionaria, sobretudo no caso da poesia moderna, como um elemento de tentativa de entendimento de seus limites, de busca pela autoconsciência crítica e, segundo Samira Chalhub, de dessacralização do seu processo de criação, “colocando a nu o processo de produção da obra” (CHALHUB, 2005, p. 42). Um poema metalinguístico, ou metapoema, seria, então, aquele que

deixa-se atravessar por diferentes linguagens, uma vez que se trata, exatamente, de expor uma consciência de linguagem. [...] o poeta pode dialogar, implicitamente, com outros textos da sua própria produção (e essa descoberta é uma tarefa da crítica), pode fazê-lo explicitamente, [...] ou pode requisitar, nomeadamente, a presença de outros poetas e de outras linguagens na criação de seu texto (CHALHUB, 2005, p. 56).

Percebemos, a partir daí, que a metalinguagem representa para um poeta, muito além de uma reflexão ou uma discussão com sua própria obra, uma possível conversa com outros poetas e outras obras. Com isso, nota-se uma intensa ligação da metapoesia com a outra ferramenta essencial à qual os poetas modernos recorrem: a intertextualidade.

O conceito de intertextualidade foi estabelecido pela linguista estruturalista franco-búlgara Julia Kristeva no livro *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse* de 1969, na esteira do que foi proposto por Bakhtin sobre a poética de Dostoievski. Em resumo, a intertextualidade indica que

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Isto significaria, portanto, que o poeta perderia de certa forma aquela aura quase mística de criador, que conta apenas com a inspiração como elemento necessário para o processo de escritura. Por estar inserido num contexto cultural, como Eliot apontou, o poeta é invariavelmente contaminado por outros textos, por outros modos de escrever, e tudo isso acaba ficando visível em sua própria obra.

Indo além, Octávio Paz (2013), ao discutir o fenômeno da modernidade em poesia no seu livro *Os filhos do barro*, indica que a poesia é claramente um produto da história e a intertextualidade é, assim, uma ferramenta que emerge como essencial para o processo da escrita. Contudo, para ele, cabe uma ressalva:

a história de cada literatura e de cada arte, a história de cada cultura, pode ser dividida entre imitações bem sucedidas e imitações desventuradas. As primeiras são fecundas: mudam aquele que imita e mudam o que se imita; as segundas são estéreis (PAZ, 2013, p. 91).

Assim, embora muitos vejam “imitação” como um recurso menor, utilizado apenas por plagiadores, a quem faltaria criatividade, Paz radicaliza ao apontar que uma imitação “bem sucedida” nada mais é do que a própria intertextualidade, utilizada como um recurso capaz de transfigurar a escrita e, conseqüentemente, enriquecer a obra.

Tendo em vista, portanto, os conceitos de metalinguagem e de intertextualidade aqui discutidos, veremos como eles podem, de uma maneira singular, ser aplicadas à poesia. Para tanto, teremos como base a singular obra de Manuel Bandeira, consagrado autor da poesia brasileira do século XX. Contudo, antes da apresentação dos poemas, cabe lembrar que Bandeira é visto pela crítica como um “refazedor da tradição”, na definição de Affonso Romano de Sant’Anna. De acordo com o escritor mineiro, o poeta é

um leitor dos clássicos e um reescrevedor de poesia. Ele cultiva as formas clássicas dentro de um espírito de “imitação”. Reescreve sonetos, madrigais, canções, baladas, baladilhas, etc. Exercita-se em sonetos italianos, sonetos ingleses e escreve em português arcaico um “Cantar de amor” (SANT’ANNA, 2003, p. 60).

Pretendemos apresentar aqui, por conseguinte, um Bandeira que refaz a tradição, isto é, que trabalha com a intertextualidade, apresentando nitidamente a sua própria poesia, num exercício metalinguístico. Assim, lançaremos mão do poema “Elegia de verão”, publicado originalmente no livro *Opus 10* de 1952:

ELEGIA DE VERÃO

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse “mudaves”.
Que hoje é “mudáveis”,
E já não rima com “aves”.)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesmas
Que eu ouvi menino.

Ó verões de antigamente!
Quando o Largo do Boticário
Ainda poderia ser tombado.

Carambolas ácidas, quentes de mormaço;
Água morna das caixas-d'água vermelhas de ferrugem;
Saibro cintilante...

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...
Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino (BANDEIRA, 1982, p.
148).

Apresentando elementos que buscam rememorar a infância, como as cigarras, os verões, as carambolas, a água morna e o saibro, Bandeira constrói uma elegia a seu modo. Como o próprio título sugere metalinguisticamente, o poema apresenta um tom triste pela constatação da passagem do tempo e da inevitável mudança, mas é, simultaneamente, saudoso ao visitar a sua meninice cheia de vida. Além disso, ele é abertamente inspirado pelo poema “O sol é grande, caem co’a calma as aves” do poeta português Francisco Sá de Miranda, um dos precursores do soneto em língua portuguesa:

O sol é grande, caem co’a calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
esta água que d’alto cai acordar-m’-ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu’em vós confia?
Passam os tempos vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d’amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mestura,
Também mudando-m’eu fiz doutras cores:
E tudo o mais renova, isto é sem cura!
(SÁ DE MIRANDA, 1976, p. 300).

Este soneto em decassílabo com rimas consoantes, de forma nobre e solene, portanto, expõe o tema da mudança, tão caro aos poetas do fim do século XV e início do XVI, e que é observável também, por exemplo, no poema “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” de Luís de Camões. Assim, o eu-lírico, despertado pela estranha variação climática, já que “o sol é grande”, ainda que aquela estação costumasse ser fria (“em tal sazão, que sói ser fria”), passa a se preocupar (“de cuidados graves”) com a instabilidade das coisas, fazendo logo uma comparação entre o passado alegre (terceira estrofe) e a situação negativa em que vivia naquele momento (quarta e última estrofe). Como se pode perceber, portanto, a mudança de que falam os renascentistas é sempre negativa, pois diferentemente daquela que se processa à natureza, para o homem não há

ciclos de renovação – como as estações do ano –, mas apenas degradação e morte (“E tudo o mais renova: isto é sem cura!”).

Partindo, portanto, da análise do soneto de Sá de Miranda podemos refletir a respeito do poema do modernista brasileiro em termos de intertextualidade e metalinguagem. Inicialmente, pela própria repetição e colagem de trechos do poema renascentista é possível perceber o intertexto estabelecido. Há similarmente para o eu-lírico bandeiriano a questão da mudança, representada, como explicitado anteriormente, pelos elementos da infância que, por já não serem os mesmos, indicariam o envelhecimento.

Contudo, apesar dessa consciência da perenidade da vida, Bandeira estabelece um tom menos sério e grave, que tende para o bom-humor e para a própria coloquialidade, como, por exemplo, quando ele afirma que “[...] Zinem as cigarras./ Em Laranjeiras”. Ele traz assim a cena criada no poema para sua realidade individual, contrariamente a Sá de Miranda que retrata uma preocupação universal do homem de seu tempo. Essa mudança de postura é típica da poesia modernista que, para Octávio Paz, teria como recursos essenciais a ironia e o prosaísmo, sugerindo “a conquista do cotidiano maravilhoso. [...] Estética do mínimo, do próximo, do familiar. A grande descoberta: os poderes secretos da linguagem coloquial” (PAZ, 2013, p. 101-102). Ambos estão claramente presentes na escrita de Manuel Bandeira, que é sintetizada, muitas vezes, como uma poética do chão, do pequeno, do cotidiano, exemplificada brilhantemente pelo seu “Poema do beco”, de *Estrela da manhã* (1936):

POEMA DO BECO

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
– O que eu vejo é o beco (BANDEIRA, 1982, p. 87).

Nele, nota-se que o autor distingue dois modos opostos de ver o mundo, isto é, o do primeiro verso que simbolizaria a linha do horizonte, ou seja, a poética da expansão, da amplitude, em contraposição ao do segundo verso, que representaria a poética do beco, da aspereza, do baixo – logo, seu *modus operandi* em poesia. Bandeira se caracterizaria assim, em consonância também com o seu poema “Nova poética”, do livro *Belo Belo* (1948), como um “poeta sórdido”, entendido como “aquele em cuja poesia há a marca suja da vida” (BANDEIRA, 1982, p. 140).

Em termos metalinguísticos, levando em consideração, portanto, a poética do chão de Manuel Bandeira, é inevitável não nos lembrarmos da questão da infância, cara ao poeta, e que nos faz voltar à “Elegia de verão”. De acordo com Yudith Rosenbaum,

abordar o topos da infância na poesia de Bandeira implica, antes de tudo, depreender seu significado a partir de uma necessidade subjetiva

de reconquistar tempo e espaço passados. [...] A infância se destaca como um fundo, ao mesmo tempo perdido e recuperado, demarcando uma dinâmica de perdas e reencontros. [...] Não há artificios. O que se tem é contínua escavação mineral (para usar uma metáfora da poética bandeiriana) rumo “à vida em suas verdades essenciais” (ROSENBAUM, 2002, p. 41).

Assim, percebemos que a infância, como tema central do poema em análise, se apresenta como um momento perdido, que embora seja lembrando por meio do zenido de cigarras (“como se fossem as mesmas/ que eu ouvi menino”), estas já não são de fato as mesmas de tempos atrás (“Sois outras, não me interessais...”). No entanto, por meio desta incessante “dinâmica de perdas e reencontros” da qual nos fala a pesquisadora, o poeta não deixa de desejá-las nunca: “Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino”.

Explorando ainda mais a fundo o poema, perceberemos que o autor também se utiliza do recurso da metalinguagem de um modo mais explícito. Como apontado anteriormente, Bandeira faz uma colagem de alguns versos do soneto de Sá de Miranda, fato que nos dá o indício mais claro da intertextualidade. Não obstante, para além disso, ele cria uma pausa com parênteses na primeira estrofe, para refletir talvez, num exercício eminentemente metalinguístico, sobre as transformações da língua desde que o poeta renascentista escreveu “O sol é grande, caem co’a calma as aves”, quatrocentos anos. Desse modo, compreende-se que se Sá de Miranda pode construir uma rima com “aves” e “mudaves” no século XVI, isto não será mais possível para Bandeira no início do século XX e assim a ressalva – em tom bastante cômico – é apresentada como exemplificação à própria questão da mudança:

(Como esse “mudaves”.
Que hoje é “mudáveis”,
E já não rima com “aves”.) (BANDEIRA, 1982, p. 148).

Compreendemos, por conseguinte, que até a língua portuguesa, passível à evolução, entraria no jogo das “coisas todas vãs” que sempre mudam expressa no poema. No entanto, cabe lembrar que no poema o eu-lírico consegue ultrapassar a obsolescência da palavra “mudaves” e rimá-la com “aves”, vencendo “simultaneamente, no tecido da linguagem, o presente e o passado” (ROSENBAUM, 2002, p. 49).

A partir desta reflexão é possível observar que há no poema de Manuel Bandeira um jogo metalinguístico (e ora também intertextual) que envolve a questão da mudança em quatro vias: a mudança da língua (explicada no parágrafo anterior), a mudança da cidade, a mudança do sujeito/ das cigarras e a mudança da forma. A segunda – a mudança da cidade – é observável na terceira estrofe, quando o eu lírico se lembra dos “verões de antigamente”, quando brincava entre “carambolas ácidas, quentes de mormaço” e “caixas d’água vermelhas de ferrugem”, sobre o “saibro cintilante” do

Largo do Boticário que, a época, “ainda poderia ser tombado” e agora não mais. Depois, há a mudança que se processa com o próprio sujeito a medida que envelhece, pois a cena retratada se passa em sua infância, longe temporalmente do instante da escrita. Esta mudança está intimamente ligada àquela das cigarras, pois se estes insetos já não são mais os mesmos, o eu-lírico também não é. Por último, podemos notar a mudança na forma entre “O sol é grande, caem co’a calma as aves” e “Elegia de verão”, pois enquanto o primeiro possui uma estrutura clássica, típica do *Dolce Stil Nuovo*, o segundo, por sua vez, abraça o verso livre e sem rimas (à exceção de “mudaves”/ “aves”, já apresentado), como um poema modernista por excelência.

Finalmente, é necessário ressaltar que embora a poesia de Bandeira seja essencialmente da lua, “Coisa em si,/ – Satélite” (BANDEIRA, 1982, p. 156), como afirma nos últimos versos de “Satélite”, do livro *Estrela da tarde* (1960), o sol assume uma função central no poema em questão. Desse modo, parece haver uma mudança de tom sentida pela tripla repetição no poema do período “O sol é grande”, diretamente coletado do soneto de Sá de Miranda. Se na primeira estrofe ele sinaliza diretamente para a intertextualidade, na terceira, o sol apontaria para infância, ao resgatar memórias positivas de felicidade relacionada ao calor, que aquecia mesmo as carambolas e a água nas caixas d’água. Por fim, na quarta estrofe o sol parece representar uma espécie de frustração, pois o eu-lírico constata que se o astro não mudou, continuando sempre “grande”, as cigarras (à semelhança dele) mudaram, já não sendo mais as mesmas.

Para encerrar, diante das reflexões apresentadas sobre “Elegia de verão”, e sobre o poema com o qual ele estabelece diálogo, isto é, “O sol é grande, caem co’a calma as aves” de Sá de Miranda, e se pensarmos sobre a própria poética de Manuel Bandeira veremos que ao se servir, neste caso específico, mas também em tantos outros, de recursos como a metalinguagem e a intertextualidade, além claro, da ironia e do prosaísmo, o poeta pode ser visto, como propõe Haroldo de Campos, como um “*desconstelizador*”, pois

diante das palavras consteladas pelo uso num planetarium fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam (CAMPOS, 2006, p. 111).

Assim, Bandeira, ainda que minimalista e com os olhos voltados para o chão – como a sua poética sugere – é mestre, como poucos, em manipular a língua portuguesa, desvendando o seu processo de escrita, ímpar na poesia brasileira.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Organização do autor. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. Bandeira, o Desconstelizador. In: *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 109-116.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva: 2005.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2.ed. São Paulo: EdUSP, 2002.

SÁ DE MIRANDA, Francisco. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Manuel Bandeira: uso e abuso de intertextualidade. In: *Paródia, paráfrase & cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 60-64.