



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

El hartazgo de un lirismo comedido:

Manuel Bandeira

y una modernidad poética latinoamericana

Tesis que presenta

Eduardo Reyes Langagne

para obtener la

Maestría en Letras Latinoamericanas

Asesora:

Maestra Valquiria Wey

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**El hartazgo de un lirismo comedido:
Manuel Bandeira y una modernidad poética latinoamericana**

Índice

I.-	Introducción	página 3
I.1.-	Español y portugués: dos idiomas cercanos	página 10
I.2.-	Indispensable biografía comentada de Manuel Bandeira	página 16
I.3.-	El Modernismo y otros movimientos en América Latina	página 28
I. 4.-	Modernismo en lengua portuguesa	página 41
I.5.-	Algunos grupos y tendencias Modernistas	página 57
II.	Alrededores de la poesía de Manuel Bandeira	página 69
II.1	La ceniza de las horas	página 79
II.2	El Libertinaje en la poesía	página 103
II.3	Ya me voy para Pasárgada	página 110
II.4.-	Estrela da manhã	página 116
II.5.-	Belo belo	página 122
II.6 -	Consideraciones finales	página 132
	• Obras principales de Manuel Bandeira	página 138
	• Bibliografía	página 140
	• Bibliografía adicional	página 144

Introducción

I.- Introducción

Es Manuel Bandeira un enorme poeta del Brasil, de la lengua portuguesa y de la tradición poética de nuestro continente; este trabajo busca ofrecerlo así a sus nuevos lectores. Vale la pena recordar que aun en su país natal no fue sino hacia la mitad del Siglo XX cuando fue teniendo un necesario y paulatino acceso a ediciones de mayor tiraje y con mayores posibilidades de divulgación, un hecho coincidente con su ingreso a la *Academia Brasileira das Letras*. Para entonces, el poeta nacido en 1886 ya rebasaba el medio siglo de vida. Después, claro está, su valor en la literatura de Brasil lo lleva al amplio reconocimiento que ha venido creciendo edición tras edición.

En nuestro país resulta además relevante su amistad con Don Alfonso Reyes, quien reconocía en él a una de las voces más singulares de la poesía del Brasil. Una amistad que fructificó en un enorme beneficio para la relación literaria de ambos países. Fue mediante la gestión de nuestro polígrafo que Bandeira publicó en México a principio de la década de los cincuenta y bajo el sello del Fondo de Cultura Económica un *Panorama de la poesía brasileña*, escrito en 1945. Entre sus amistades de la cultura brasileña se cuenta además Cecilia Meireles, con quien Alfonso Reyes mantuvo una cordial correspondencia.

Aun con este ejemplar antecedente, considero que Manuel Bandeira ha sido un poeta con una insuficiente difusión en México, es por ello que he considerado integrar en este trabajo aquellos materiales que permiten presentarlo de mejor manera al público lector de nuestro país.

A doce décadas de su nacimiento, que se cumplieron el 19 de abril de 2006, una localización contextual de la poesía de Bandeira es el motivo principal de estas páginas. Es por eso que tendremos a la vista diversos ejemplos poéticos, antecedentes, formas y referencias de la presencia y durabilidad de Bandeira en la actualidad poética, con un especial énfasis en sus rasgos característicos y en sus principales aportaciones a partir de los comentarios que se registran en la bibliografía. Anotaremos algunos libros de poesía que aparecieron en el mundo literario de habla hispana en los mismos años, ya que obras poéticas relevantes de la modernidad latinoamericana presentan un paralelismo cronológico con la obra del poeta brasileño.

Por cierto, un trabajo de mayor comparación entre la poesía latinoamericana y el curso de la obra bandeirana podría ser resultado de un nuevo proyecto sobre la obra de este poeta. Por ahora sólo hago una breve relación de algunos de los autores hispanoamericanos que publicaron libros en los años en los que lo hizo el poeta de Pernambuco; este hecho nos ofrece un contraste que posibilita contar con una

referencia poética escrita en nuestro idioma y tal vez con una estimación cronológica de utilidad referencial.

Puedo adelantar que no siempre hay coincidencias estilísticas de probada cercanía y la variedad de temas del poeta brasileño no encontrarán siempre una correspondencia próxima con la modernidad hispanoamericana. Reiteradamente mantengo el propósito convertido en deseo, de que mi trabajo consiga presentar de manera oferente al poeta Bandeira con su futuro lector.

Esta reflexión sobre el poeta Manuel Bandeira me ha exigido realizar diversas traducciones. Algunos de los materiales originales provienen de páginas electrónicas que tienen como propósito principal la divulgación, por lo que habitualmente no están firmados. Otros textos que ahora he traducido proceden de la bibliografía que compilé y anoté al final de este trabajo. Debo subrayar que todas estas referencias me fueron de enorme utilidad y las fui integrando al documento final que ahora presento. He incluido adicionalmente otros textos que han tenido su origen en variadas memorias de lectura y aquí se expresan con el añadido de mis comentarios y el desarrollo de mi interpretación.

Debo contar que a principios de los años setenta, la búsqueda por comprender los conceptos artísticos más modernos del continente me llevaron a acercarme a las artes plásticas, la música y la literatura de

nuestros países. En aquellos años, nuestras discusiones no omitían la búsqueda de conceptos como latinoamericano, hispanoamericano o iberoamericano. En cada caso la interpretación del término obtenía una localización geográfica distinta. Para una comprensión integral y bien dimensionada de nuestro continente me propuse conocer la lengua portuguesa, cercana y sugerente, que me dio enormes posibilidades de adentrarme en un mundo creativo que en muchas ocasiones aparecía como misterioso e inexpugnable.

La lectura de la poesía del Brasil -y así la de Bandeira- ha sido mi compañía desde hace muchos años, algunas referencias que ahora desearía citar se me han extraviado en distintas bibliografías o hemerografías, así que llamaré la atención del lector en cada caso cuando la memoria de mi lectura no tenga un soporte bibliográfico.

Debo insistir en que todos estos datos y circunstancias que refiero han sido intertextualizados en la presentación final del documento. Desde luego, a lo largo del mismo cito las fuentes electrónicas y la bibliografía de la que de manera analítica me beneficié provechosa y ampliamente, ya que mantuve siempre una lectura crítica del tema tratado.

Es así como en el desarrollo de este trabajo veremos numerosos rostros de nuestro poeta y ejemplos de su fascinante manejo del idioma portugués, su lengua materna, con las variadas

connotaciones e intenciones precisas y polisémicas de la lengua poética, de su propia lengua poética. El título: *El hartazgo de un lirismo comedido*, proviene de un verso suyo (“estou farto do lirismo comedido”) incluido en Poética”, uno de los poemas de *Libertinagem* (1930). Al añadir el subtítulo: *Manuel Bandeira y una modernidad poética latinoamericana*, simplemente quiero sugerir esa presencia actualizada que aludí líneas antes. Consideré adecuado hablar de la compleja cercanía del español y el portugués, así como de su aparente facilidad de comprensión mutua. Me propuse elaborar una indispensable biografía de Manuel Bandeira y comentarla, pues aunque conocida en Brasil, resulta de muchas maneras novedosa para el lector en español. Para el poeta argentino Rodolfo Alonso “Hay grandes poetas de cuyas vidas poco o nada sabemos, y cuyo fulgor parece depender exclusivamente de sus textos. Hay otros a quienes el destino les depara que su existencia se convierta en parábola, y entonces se produce el estallido que los convierte en mito”¹. Por acudir contextualmente al momento especial cuando Bandeira inicia su despegue poético, realicé diversos apuntes sobre el Modernismo en lengua portuguesa así como a la posterior aparición de algunos grupos y tendencias. No quise dejar de lado, por su utilidad referencial,

¹ Rodolfo Alonso en el prólogo a *Manuel Bandeira: Estrella de la vida entera*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003. 220 pp.

algunos comentarios sobre el Modernismo en el ámbito de la lengua española de nuestro continente. Desde luego, el trabajo presenta, compila, resume y comenta los alrededores de la poesía de Manuel Bandeira, cuya propuesta de lectura es el propósito siempre presente. Al final el lector encontrará una lista de las obras principales de Bandeira y una bibliografía disponible que permite convivir poética y críticamente con el autor. Incluí una bibliografía adicional que puede servir a quien desee sumergirse en este apasionante tema para localizar y trabajar nuevas líneas de investigación y rutas de lectura.

I.1.- Español y portugués: dos idiomas cercanos

En su breve ensayo “La literatura portuguesa contemporánea”, Miguel de Unamuno reflexiona en la necesidad de establecer contactos permanentes entre el portugués y el español, y se pregunta: “[...] ¿son en las repúblicas del Plata tan poco y tan mal conocidas las producciones literarias del Brasil como aquí [en España] son poco y mal conocidas las de Portugal? No sé por qué me inclino a sospechar que sí. [...] Un providencialista creería que el haber metido Dios ahí una gran nación de habla portuguesa entre las naciones de habla española es para que un día se integre ahí, como aquí se integrará, el común espíritu ibérico al que están, aquende y allende el océano, reservados tan grandes destinos.”¹

¹ Miguel de Unamuno: “La literatura portuguesa contemporánea” [firmado en Salamanca, marzo de 1907], en *Por tierras de Portugal y de España*, Ed. Porrúa, Colección “Sepan cuántos...” [número 408], México, 1983, 256 páginas.

El portugués y el español quizá comenzaron a separarse uno del otro hace unos mil años. Recordemos a nuestros antiguos poetas, Gonzalo de Berceo, por ejemplo, utilizó numerosos términos que después se integraron a la lengua portuguesa y abandonaron para siempre el castellano. La propia c cedilla de su nombre (Gonçalvo) desapareció de nuestro alfabeto; las dobles eses, las vocales abiertas o cerradas que se supone se pronunciaban en el español de ese milenio anterior, han desaparecido del español actual. Se atribuye a un autor español haber dicho que el portugués era un español sin hueso, lo cierto es que ambas lenguas tienen osamentas distintas, diferentes esqueletos, estructuras diversas, otros rostros, otras pieles y aunque poseen un origen similar, son engañosamente parecidas. Hemos visto que las traducciones de esta lengua tan aparentemente cercana, tan falsamente sencilla, tan mentirosamente fácil, conducen a errores notables, incluso las mismas palabras pueden significar cosas distintas o bien pueden significar *casi* lo mismo, siempre con gradaciones sensibles de muy difícil explicación.

Recordemos pasajes de Cervantes en El Quijote donde, ante el propósito del escritor de recrear y parodiar un lenguaje popular caballeresco del Siglo XV, hace que el español y el portugués en ciertos instantes no parezcan tener mayores diferencias; un sólo idioma mezclado ante la cercanía de las regiones; la península Ibérica, toda

ella, hablando distintas formas dialectales en pequeñas comarcas, mezclando, identificando apenas cada cosa, cada objeto, cada sentimiento, con palabras a veces parecidas entre sí y no todas provenientes del latín; pasajes donde las dos lenguas conviven de forma cercana. Filológicamente, su desarrollo ha corrido casi de la mano con las otras lenguas romances y no siempre sería fácil reconocer por qué razón se dieron tantas analogías o metátesis tan peculiares en la península Ibérica, sobre todo en Portugal.

Para los lingüistas, el portugués arcaico, o galaico portugués, derivado del latín, naturalmente, comenzó a tomar forma hacia el Siglo XII y esa primera etapa abarca hasta el XVI, donde la lengua comienza a ser como hoy la conocemos. El gallego, por su parte, tuvo un renacimiento lingüístico en el XIX. Su proceso, según se anota en la *Enciclopedia Hispánica*, “no se vio interrumpido por la presencia musulmana”. Y es que, continúa la enciclopedia, “Galicia se mantuvo prácticamente aislada durante la conquista árabe en España”. La entrada añade que el galaico-portugués de los *cancioneiros* fue utilizado por poetas de todas las regiones de la península ibérica. Pareciera a veces que el gallego es el eslabón que rehace la cadena entre el español y el portugués.

Otras realidades lingüísticas se han incorporado a nuestro español y a nuestro portugués: palabras en árabe, inglés, francés, alemán

inclusive, muchos términos provenientes de las lenguas indígenas de ambos países, muchísimas voces africanas que confluyen en el portugués de Brasil y que lo han diferenciado paulatinamente del portugués ibérico, del portugués peninsular. El portugués es hablado por unos doscientos millones de personas, tres cuartas partes de ellas se encuentran en Brasil y la otra cuarta parte está repartida en todos los continentes.

A los diez y medio millones de habitantes de Portugal, se suman los poco más de diez de Angola y los más de quince de Mozambique. El resto se divide entre los *lusofalantes* de São Tomé y Príncipe, Cabo Verde, Macau (que el 20 de diciembre de 1999, por el acuerdo firmado en 1987 pasó a ser una región especial de China) y la pequeña isla de Timor, en Oceanía, que asombrosamente conserva el idioma en una minoría de pobladores y que a partir de su reconocimiento como estado el 20 de mayo de 2002 tiene al portugués como una de sus lenguas oficiales.

El portugués convive así con numerosas lenguas indígenas en Brasil, con dialectos y lenguas africanas de origen Bantú y con el Swahili en Angola y Mozambique, respectivamente. El portugués caboverdiano tiene su base en una mezcla de estructuras y voces africanas con un portugués antiguo, que da por resultado esa difícil lengua conocida como *crioulo*.

El hecho es que se trata de un idioma que se habla en los cinco continentes² por la difusión que de él hicieron los navegantes portugueses al conquistar territorios muy lejanos al mundo conocido en el Siglo XV. Pero no sólo es importante por su inmensa comunidad lingüística. Su literatura es fundamental.

Si alrededor de ciento cincuenta millones de brasileños constituyen la población más amplia para el desarrollo del portugués, es natural suponer que sus aportaciones a la dinámica del idioma sean esenciales. Es tal la fuerza de Brasil que existe incluso un error común entre los pobladores de la América Latina al pensar que en Brasil se habla *brasileño* [*o brasileiro*]. En la edición brasileña de *O ano da morte de Ricardo Reis*³, los editores advierten que el libro, a petición del propio José Saramago, Premio Nobel y autor de la novela, conserva la ortografía vigente en Portugal. Esto es sólo un ejemplo de que las diferencias entre Brasil y Portugal pueden hacerse notar sobre todo en el plano fonético y en el ortográfico, aunque en lo fundamental son obviamente el mismo idioma y podríamos decir que su influencia es mutua. No son, claro está, idiomas diferentes, pero las singularidades regionales que se expresan en el portugués que se habla en nuestro continente y van más allá de vocablos, expresiones idiomáticas y giros localistas, penetran efectivamente en una idiosincrasia particular que se

² Sorprende saber que en Francia existen casi setecientos mil hablantes de portugués, número similar al que puede sumarse entre los hablantes de Canadá y los Estados Unidos.

³ José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.

resume en ese idioma dulce y expresivo que se habla en Brasil, pleno de sonidos vocálicos diferentes al castellano.

En el propio país sudamericano, la diferencia entre las regiones es todavía más rica de lo que pudiera pensarse. Tal vez por ello, siguiendo la idea de “pinta tu aldea y serás universal”, que, según mi memoria proviene de un novelista ruso, el mundo académico reconoce las enormes virtudes de la obra bahiana de Jorge Amado o la sertaneja de Guimarães Rosa en la narrativa, y ni qué decir de los poetas como Drummond, Mineiro universal, y nuestro Manuel Bandeira, Pernambucano, de Recife.

I.2.- Indispensable biografía comentada de Manuel Bandeira.

Como una serie de datos de enorme utilidad para un acercamiento a la poesía de Manuel Bandeira, considero relevante destacar su información biográfica ya que, como veremos más adelante, se expresará constantemente en su trabajo creativo. Desde luego, coincido con la idea que Antonio Carlos Sechin ha expresado en relación a la importancia que tiene la biografía del poeta, más allá todavía de la biografía del poeta¹.

Manuel Bandeira nació en Recife, del estado de Pernambuco, en Brasil, el 19 de abril de 1886, dos años antes que Fernando Pessoa y Ramón López Velarde, poetas ejemplares, el uno de la lengua portuguesa y el otro fundacional para la literatura mexicana actual. Su obra fue escrita, al igual que la de los otros dos poetas citados, durante el Siglo XX. Mientras López Velarde murió en 1921 y Pessoa en 1935, Manuel Bandeira vivió hasta 1968, con lo cual su presencia creativa alcanzó casi tres cuartas partes del Siglo. En un reciente texto de difusión, Murilo Marcondes de Moura² anota con imprecisión que Bandeira “Foi lido por Machado de Assis e sobrevivió à Guimarães Rosa”. Apunto esta especulación, porque aunque alude a ese largo período en el que el poeta tuvo presencia en la literatura brasileña,

¹ Comentario en la Cátedra Guimarães Rosa, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 17-21 de abril de 2006.

² Murilo Marcondes de Moura: *Manuel Bandeira*, Publifolha, São Paulo, 2001.

hay que anotar sin embargo que Machado de Assis vivió entre 1839 y 1908, cuando Bandeira no había publicado su primer libro; el mismo año del fallecimiento de Machado de Assis nació Guimarães Rosa, quien vivió hasta 1967 y él sí fue un contemporáneo de nuestro poeta.

No obstante, Bandeira, mediante la valiosa intervención de un amigo, siendo muchacho habría conocido a Machado de Assis en alguno de los trayectos del *bonde* de Rio de Janeiro, sabiendo la hora exacta en la que el escritor de *Dom Casmurro* tomaba ese transporte. No es fácil asegurar que a bordo del tren el tímido joven venido de provincia se atrevió a mostrar sus primeros poemas a un escritor consagrado y de enorme influencia en la época.

Bandeira fue hijo del ingeniero civil Manuel Carneiro de Sousa Bandeira y de Francelina Ribeiro de Sousa Bandeira. Con ese nombre civil, Manuel Carneiro de Sousa Bandeira filho se trasladó a los 10 años a Río de Janeiro en donde cursó de 1897 a 1902 la secundaria en el "Externato del Liceo Nacional", hoy Colegio Pedro II.

"Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscencias, Procurei fixá-las no poema "Infancia": urna corrida de ciclistas, um bambual debruçado no río (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Pálace Hotel... Devia ter eu então uns tres anos. O que há de especial nessas reminiscencias (e

em outras dos anos seguintes, reminiscencias do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo imenso de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção articular com outra - a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscencias da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste a análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.³

De esta declaración del puño y letra del poeta podemos tomar cuenta de otros momentos donde su poesía trasluce esos datos biográficos.

Traduzco la estrofa final del poema *Infância*: [*Com dez anos vim para*

³ Manuel Bandeira: “*Itinerário de Pasárgada*”, memórias (1954), en *Seleção de Prosa* [Organización de Júlio Castañon Guimarães], Ed. Nova Fronteira. São Paulo, 2001. “Soy originario de Recife, pero mi vida consciente la viví en Petrópolis, ya que mis recuerdos más hermosos son de Petrópolis y traté de fijarlos en el poema “Infancia”: una carrera de ciclistas, un bambucal inclinado sobre el río (imagino que era el fondo del Palacio de Cristal), el patio del antiguo Hotel Orleáns, que hoy es el Palace Hotel... En ese entonces debía tener unos tres años. Lo especial de esos recuerdos (y de los otros dos años siguientes, recuerdos de Rio y de São Paulo, hasta 1892, cuando regresé a Pernambuco, donde me quedé hasta los diez años) es que, a pesar de ser tan vagos, encierran un contenido inmenso de emoción. En cierto momento de la vida pude identificar esa emoción y articularla con otra: la de naturaleza artística. A partir de ese momento, puedo decir que había descubierto el secreto de la poesía, el secreto de mi itinerario en la poesía. Incluso verifiqué que el contenido emocional de aquellos recuerdos de mi primera infancia era el mismo que de ciertos momentos raros de mi vida de adulto: en cualquier caso, una cosa que se resiste al análisis de la inteligencia y de la memoria consciente y que me sobresalta o me obliga a tomar una actitud de escucha apasionada”.

*Rio./ Conhecia a vida em suas verdades essenciais./ Estava maduro
para o sofrimento/ E para a poesia!*⁴

A los diez años vine para Río.

Conocía la vida en sus verdades esenciales.

Estaba maduro para el sufrimiento

¡Y para la poesía!

Más tarde, en 1903, se inscribió en la Escuela Politécnica de São Paulo para hacer el curso de ingeniero-arquitecto. Al año siguiente abandonó los estudios por enfermedad. La aparición de la tuberculosis le impide volverse arquitecto, asunto que trata en el poema “Testamento”, datado el 29 de enero de 1943 e incluido en *Lira dos Cinqüent’anos*, en el que Bandeira refiere: “Fiz-me arquiteto? Não pude! Sou poeta menor, perdoai!” Traduzco:

Me crió, desde que era un niño,

Para arquitecto mi padre.

Se me fue un día la salud...

¿Me hice arquitecto? ¡No pude!

Soy poeta menor, perdonen.⁵

Esta idea del “poeta menor”, como se autodefinió Manuel Bandeira tanto en verso como en prosa, es un concepto que se

⁴ El poema está incluido en el libro *Belo Belo*, reunido a su vez en *Estrela da vida inteira*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002 [pág. 208].

⁵ Manuel Bandeira: *Antologia poética*. Ed Nova Fronteira. São Paulo, 2001. Páginas 126-127. Esta es la cuarta estrofa del poema, integrado por cinco. Criou-me, desde eu menino,/Para arquiteto meu pai./Foi-se me um dia a saúde... /Fiz-me arquiteto? Não pude!/ Sou poeta menor, perdoai!

desarrolla en diversos textos críticos sobre la obra del poeta, pero no debemos verlo sino como una definición de su tono expresivo. Años después, en el *Itinerario de Pasárgada*⁶ incluido en su prosa selecta, al contar del gusto de su padre por los neologismos, los divertimentos verbales y los juegos de palabras, recogidos por él como una influencia que siempre lo acompañaría, habría de comentar de nuevo: “Si yo tuviera algún genio poético ciertamente habría podido [...] lanzar el surrealismo antes de Bretón y sus compañeros”:

Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa idéia que a poesia está em tudo - tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pro era um grande improvisador de *nonsenses* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. “*Braggadocio*”, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefacto, pois a palavra “*braggadocio*” sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poeminha onomástico feito para Master Anthony Robert Derham. Meu pai volta e meia se sentia invocado por uma palavra assim. Uma delas pude aproveitar num de meus poemas: “protonotária”. Se eu tivesse algum gênio poético, certo

⁶ Manuel Bandeira: “*Itinerário de Pasárgada*”, memórias (1954), en *Seleção de Prosa*, Ed. Nova Fronteira. São Paulo, 1997.

poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava "óperas", ter lançado o *surréalisme* antes de Breton e seus companheiros. [...]⁷

Más adelante confiesa una serie de circunstancias a las que él llama *limitaciones* y nos dice: "Tomé conciencia de que era un poeta menor; que me estaría para siempre cerrado el mundo de las grandes abstracciones generosas [...]"

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.⁸

Hablar de Manuel Bandeira es hablar de una voz mayor de la poesía brasileña. Bandeira es un autor que acompaña el desarrollo

⁷ Ídem. Página 296. Así, en compañía de mi padre me iba convenciendo de la idea de que la poesía está en todo – tanto en los amores como en las sandalias, tanto en las cosas lógicas como en las disparatadas. Inclusive, mi padre era un grande improvisador de *nonsenses* líricos, esa era su manera de transmitir el gusto verbal en sus momentos de buen humor. En alguna ocasión Spender nos habló de la atracción que ejercen en nosotros las palabras. "*Braggadocio*", por ejemplo. Cuando la leí en inglés, quedé estupefacto, ya que la palabra "*braggadocio*" siempre me había llamado la atención; la había incluido en un poema onomástico hecho para Master Anthony Robert Derham. A mi padre le llamaba la atención una palabra así. Una de las palabras que pude utilizar en uno de mis poemas fue "protonotario". Si yo hubiera tenido genio poético, habría creado el *surréalisme* antes de Bretón y sus compañeros, partiendo de esas bromas que mi padre llamaba "óperas".

⁸ Ídem. Pág. 302. Tomé conciencia de que era un poeta menor; que me estaría para siempre cerrado el mundo de las grandes abstracciones generosas, que no había en mí aquella especie de crisol donde por el calor del sentimiento las emociones morales se transmudan en emociones estéticas: yo tendría que extraer el metal precioso a duras penas, o mejor, a duras esperas, de la pobre veta de mis pequeños dolores y aun menores alegrías.

poético de prácticamente todo el siglo XX del Brasil, donde tiene una presencia permanente y constituye una referencia insoslayable en las escuelas y corrientes que durante la pasada centuria promovieron nuevos y diversos debates sobre la creación poética.

En una respuesta a la pregunta ¿Qué es una literatura menor?, Deleuze y Guattari⁹ sostienen que “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”. Si bien el enunciado se refiere a una circunstancia de territorialidad y dominación del alemán sobre el checo en la época de Kafka, el concepto es útil para intentar una aproximación a esa opinión de Bandeira, repetida a lo largo de su vida creativa. Deleuze y Guattari agregan que “la segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político, [...] y la tercera consiste en que “todo adquiere un carácter colectivo”.

Un idioma menor, en nuestro concepto actual no sería una lengua hablada por menos personas. Es decir, el francés no sería menor que el español, el portugués o el chino... La literatura hace que aun las lenguas habladas por menos personas, no sean nunca lenguas menores.

Una vez declarada la enfermedad, el poeta pasó intensas temporadas buscando el alivio de la tuberculosis. Recorrió varias

⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*. Biblioteca Era, México, 1978.

ciudades en busca de una cura, entre ellas: Itaipava, Campanha, Teresópolis, Maranguape, Uruquê y Quixeramobim.

Poco después inicia una larga peregrinación por Europa para instalarse en Clavadel, Suiza, en donde casualmente tuvo como compañeros de sanatorio a otros personajes de la historia cultural de nuestro Siglo XX. De esa época es su relación con Paul Eluard y con el malogrado poeta Charles Pícker, checo, como Kafka, de quien tradujo algunos versos. El mismo Paul Eluard se casará en esa época con Mademoiselle Diakonova, la ilustradora rusa que más tarde sería conocida como Gala, y sería más célebre aún como la esposa de Salvador Dalí. En Suiza, Bandeira permaneció de junio de 1913 a octubre de 1914, hasta que el inicio de la Primera Guerra Mundial lo hace regresar a Brasil.

Su vida podría haber sido breve. Las lesiones que tenía en los pulmones lo llevaron siempre a pensar que su vida sería corta, lo cierto es que logró vivir hasta los 82 años, en los que pudo edificar, como se ha dicho, “una vida de convivencia con los amigos, escritores e intelectuales de su tiempo y una de las mayores obras poéticas de la moderna literatura brasileña”.

De regreso a Brasil, Manuel Bandeira continuó su producción literaria sin apresurarse a publicar su primer libro, lo que ocurrió poco después, en 1917. Inició asimismo su colaboración en periódicos y se

dedicó al magisterio, donde impartió diversas materias, entre ellas literatura hispano-americana.

Ya en 1917, decíamos, publica *A Cinza das horas*, su primer libro de poesía, donde reunió poemas compuestos durante el período de su enfermedad. Sólo como curiosidad anecdótica anotaremos que el poeta brasileño publicó ese su primer libro a los treinta y un años de edad en pocos, poquísimos ejemplares, y que a los cincuenta no contaba todavía con una casa editora que le imprimiera de fijo sus poemas.

O meu primeiro livro viria a ser impresso no Brasil, nas oficinas do *Jornal do Comércio*, dirigidas então pelo simpático Rios, homem gordo, bonachão e paciente com os poetas estreates que queriam subverter as normas tradicionais da arte tipográfica. A tiragem foi de apenas duzentos exemplares e custou trezentos mil-réis... Bons tempos!¹⁰

En 1925 colaboró en la sección “Mes modernista” del periódico *A Noite*, en la revista *A Idéia Ilustrada* y en la revista musical del *Diário Nacional* de São Paulo.

En la biografía de Bandeira se destaca especialmente su viaje de 1927 al norte de Brasil, hasta Belém do Pará. Se sabe que se detuvo en Salvador, Recife, Paraíba, Natal, Fortaleza y São Luís de

¹⁰ Manuel Bandeira: “Itinerário de Pasárgada”, *Seleção de Prosa*, Ed. Nova Fronteira, São Paulo, 2001 [Página 317]: Mi primer libro [*A Cinza das Horas*] vendría a ser impreso en Brasil, en los talleres del *Jornal do Comércio*, dirigidos entonces por el simpático Rios, hombre gordo, bonachón y paciente con los poetas nuevos que querían subvertir las normas del arte tipográfico. El tiraje fue de apenas doscientos ejemplares y costó trescientos mil réis... ¡Buenos tiempos aquellos!

Maranhão. Su sensible capacidad de observación habrá de verse reflejada en poemas posteriores a esos años. De 1928 a 1929 permaneció en Recife, su ciudad natal. En 1930 y 1931 escribió crítica de cine para *Diario da Noite* de Rio de Janeiro y para *A Provincia* de Recife.

En 1935, Bandeira fue nombrado inspector de enseñanza secundaria; desde 1938 fue miembro del Consejo Consultivo del Departamento de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional y profesor de literatura universal en el Externato del Colegio Pedro II.

Electo miembro de la Academia Brasileña de Letras el 29 de agosto de 1940 para la Silla número 24 en la sucesión de Luís Guimarães Filho, fue recibido el 30 de noviembre de ese mismo año por el académico Ribeiro Couto, amigo cercano y entrañable. En 1941 hizo crítica de artes plásticas en *A manhã* de Rio de Janeiro; en 1942, fue electo miembro de la Sociedad Felipe d'Oliveira y fue profesor de Literatura Hispanoamericana en la Facultad Nacional de Filosofía.

Como crítico de literatura e historiador literario reveló siempre una pasión de humanista. Se consagró por el estudio de las *Cartas chilenas* de Tomás Antônio Gonzaga, por el esbozo biográfico *Gonçalves Dias*, además de haber organizado varias antologías de poetas brasileños y publicado el estudio *Apresentação da poesia brasileira* (1946). Recibió el premio de poesía del Instituto Brasileño de

Educación y Cultura, por el conjunto de su obra en ese mismo año de 1946. En 1948, Bandeira publica una edición de sus *Poesias Completas*, a la que se habían sumado otros libros como *Lira dos Cinqüent'Anos* y *Belo Belo*. En 1954, publicó *De poetas e de poesia* (reunión de textos de crítica).

En 1955 comenzó a escribir crónicas para *O Jornal do Brasil* y publicó el *Itinerario de Pasárgada* donde, además de sus memorias, expone todo su conocimiento sobre las formas y técnicas poéticas, el proceso de su aprendizaje literario y las sutilezas de la creación. Su obra fue reunida en los volúmenes *Poesia e Prosa*, Aguilar (1958), y contiene numerosos estudios críticos y biográficos. De 1961 a 1963 escribió crónicas semanales para el programa "Cuadrante" de la Radio del Ministerio de Educación; de 1963 a 1964 para los programas "Vozes da Cidade" y "Grandes poetas do Brasil" de la Radio Roquete-Pinto. Como crítico de arte, Manuel Bandeira realizó trabajos en los que mostraba su afecto por las viejas iglesias coloniales de Bahia y las barrocas de Minas Gerais, por el arte arquitectónico de los conventos y de los viejos caserones portugueses de Bahia y de Rio de Janeiro así como por las formas modestas de las más humildes iglesias del interior.

Ya mencioné que Manuel Bandeira vivió hasta 1968, con lo cual su presencia alcanzó casi tres cuartas partes del Siglo. Finalmente, en

1969, un año después de su muerte, aparece la compilación de la obra de Bandeira bajo el título de *Estrela da Tarde*. Murió Bandeira en Río de Janeiro el 13 de octubre de 1968. Edison Nery da Fonseca escribe:

Foi as doze horas e cinqüenta minutos do dia 13 de outubro de 1968. O poeta não morreu de repente em casa como disse a João Conde que gostaria.¹¹

¹¹ En *Alumbramentos e perplexidades*. Vivências bandeirianas, ARX, São Paulo, 2002, 175 pp. Fue a las doce horas y cincuenta minutos del día 13 de octubre de 1968. El poeta no murió en casa repentinamente, como le comentó a João Conde que le gustaría.

I.3.- El Modernismo y otros movimientos en América Latina y en Brasil

El vocablo Modernismo, desde su aparición, tiene por sí mismo una traviesa presencia en la literatura. Una palabra que habrá de pasar descrédito y vicisitudes antes de adquirir prestigio. Calinescu¹ destaca un apunte de T.S. Eliot:

“En la crítica literaria estamos constantemente utilizando términos que no podemos definir, y definiendo con ellos otras cosas. Estamos continuamente utilizando términos que tienen una intención y una extensión que no se ajustan demasiado: teóricamente deberían ajustarse; pero si no pueden, algún otro modo tendremos que encontrar para tratarlos de manera que sepamos en todo momento qué queremos decir.”

Calinescu refiere un texto de mediados del S. XVIII en el que la palabra es catalogada como un neologismo inventado por Jonathan Swift, para quien el modernismo era un ejemplo de la corrupción del idioma inglés.²

Es hasta finales del XIX cuando la polémica parece matizarse, aunque la posibilidad de que el término *modernismo* sea peyorativo

¹ Matei Calinescu: *Cinco Caras de la Modernidad*, Tecnos, 1997. 325 pp. Calinescu lo cita [página 8] como tomado de *Experiment and criticism* (1929).

² *Ibidem*. Pág. 76, Cita Malinescu: “La frase entera en la carta de Swift a Alexander Pope dice: *I wish you would give order against the corruption of English by those Scribblers who send us over their trash in Prose and Verse, with abominable Curtailings and quaint Modernisms*. La carta se publicó por primera vez en 1734.”

permanece; de acuerdo con Matei Calinescu, tal vez se deba a la condena por herejía que la iglesia católica hace del concepto en 1907.

Con ocasionales periodos de “menosprecio semántico”, el rumano añade que la noción de *modernismo* “obtuvo mayor aceptación y legitimidad sólo después de los años veinte”³ El autor de *Cinco caras de la Modernidad* otorga a Rubén Darío la cualidad de ser el fundador del movimiento modernista en América Latina “el primero en utilizar [el término] aprobatoriamente para señalar un gran movimiento contemporáneo de renovación estética.”⁴

“Dentro de la constelación de lo moderno, terminológicamente muy controvertido, el *modernismo* no era un recién llegado, sino el concepto con connotaciones polémicas mejor enraizadas. Por eso costó tanto trabajo su vindicación.”⁵

Como un antecedente digno de mencionar, la segunda mitad del Siglo XIX representa en nuestro continente un lapso de búsqueda y de renovación. El Romanticismo ha abierto nuevos espacios en la literatura de América Latina, vetas distintas de la expresión literaria, y de alguna manera habrá de ser un punto de partida de nuestro Modernismo, que como un movimiento literario singular de Hispanoamérica ejerció gran influencia en España.

³ Ibidem. Pág. 76

⁴ Ibidem. Pág. 77

⁵ Ibidem. Pág. 76

El vocablo “Modernismo” en español, es raro antes de fines del siglo XIX, cuando irrumpió en la literatura en lengua española y principalmente en la hispanoamericana esa reacción creadora que asimilando la influencia del Romanticismo correspondía aproximadamente al Simbolismo. Ya etiquetada como Modernismo, evolucionó de 1902 a 1920 y tuvo en Rubén Darío a su mayor representante. Aunque hay que reconocer en José Martí un valioso antecedente que soporta esa renovación conceptual en la creación latinoamericana.

Debemos decir que una de las aportaciones de Martí al Modernismo fue la atracción de las formas clásicas inglesas, trasladadas a nuestra lengua e insertadas a la dimensión cultural hispanoamericana. Darío es un extraordinario poeta, un innovador permanente que restituye al verso en nuestro idioma sus mejores características, además trae el francés y las virtudes poéticas de la tradición en esa lengua al español. Suele decirse en un extraño elogio que Darío piensa en francés pero escribe en español.

Así que las cualidades del inglés aportado por Martí (1853-1895), y el francés que trajo Rubén Darío (1867-1916), se aprovecharon para dar a nuestro idioma una visión más amplia de su potencial expresivo. En una reseña citada por Calinescu⁶, se dice que “como todos los que beben de las fuentes de Francia, [Rubén Darío] ha sido capaz de añadir

⁶ Íbidem. Pág. 79

a la música sonora del español, la concisión, gracia, color, los brillantes cambios de frase y las rarezas artísticas y exóticas que abundan en la moderna literatura gala”.

Años después de la denominación del movimiento como *modernista* y de su reconocimiento internacional, Darío reconocería en Martí a un vigoroso origen del movimiento y de sus propias ideas con relación a la patria latinoamericana. Y es que el cubano José Martí fue un precursor del Modernismo en nuestro idioma, un influyente autor de las nuevas vías de la expresión literaria hispanoamericana, un polígrafo que supo desarrollar los más diversos géneros literarios y periodísticos.

Si es reconocido su planteamiento ideológico y su ideario político, no lo es menos su papel como innovador de la literatura hispanoamericana. Aunque diversos críticos sostienen que fue en el ensayo periodístico donde dio la pluma de Martí su verdadera medida, su poesía sumada en *Ismaelillo* (1882), *Versos sencillos* (1891), y *Versos libres*, publicado en 1913 a casi veinte años de su muerte, dan por resultado una obra literaria imprescindible para la historia de nuestras letras. Martí resulta también fundacional para el nuevo y utópico concepto latinoamericano o hispanoamericano, para el ideal de futuro y la vocación libertaria que se difundió en el continente hacia el final de los años mil ochocientos.

Después de un poco más de ciento cincuenta años del nacimiento de José Martí, su obra continúa siendo fundamental para nuestra lengua y para la comprensión del ideario latinoamericano. El concepto de Nuestra América apareció en la obra del escritor cubano desde sus primeros escritos y fue importante para la reflexión sobre la identidad de los pueblos del continente que compartimos una historia: los países situados al sur del Río Bravo, como suele expresarse para significar un ámbito geográfico con un destino común.

El Modernismo, nuestro Modernismo en castellano, representó una propuesta estética devuelta en una generosa reciprocidad cultural a la Europa que, como estrategia conquistadora, nos había impuesto una nueva lengua. El Modernismo en Hispanoamérica fue una forma eficiente y puntual de devolver a la lengua materna lo que nos había ofrecido. España pierde en el XIX su fuerza colonial y a los intelectuales americanos de nuestra América les corresponde hacer la reflexión sobre su circunstancia continental. Así, con un notable fervor interrogan la tradición poética, encuentran los valores de sus recursos literarios y revalorizan el idioma. El Modernismo, como movimiento literario hispanoamericano, dio muestras de su poderosa expresión e inclusive logró penetrar con sus descubrimientos el mundo literario del viejo continente, cuando sugirió nuevos caminos a los escritores españoles. Hay que resaltar el intento que brindó para crear una literatura con

repertorio propio de temas y de formas, en búsqueda de una originalidad. En contraste, el muy conservador Diccionario que la Academia Española publica en 1899 dice que Modernismo es "...afecto excesivo por lo moderno y desprecio de lo antiguo, especialmente en arte y literatura".

"Los modernistas son partidarios de un esteticismo a ultranza", escribe Ana María Platas, "lo que les lleva a cuidar hasta el límite la expresión, tanto en su musicalidad (ritmos, pausas, aliteraciones, onomatopeyas...) como en el léxico (cultismos, adjetivaciones en las que abundan los epítetos, selección de vocablos...) y en el uso de figuras retóricas muy embellecedoras, entre ellas originales metáforas e imágenes".⁷

Nuestros primeros Modernistas son de muchas maneras parnasianos y románticos, de ahí parte su escritura multigenérica, diríamos que a ellos corresponde iniciar aquella repentina superposición de estéticas que se hizo evidente en nuestra creación literaria durante fines del XIX y principios del XX, porque en los inicios del Modernismo hay aún ecos del Romanticismo, un posterior paso por el Realismo y un corpus ideológico sustentado por el positivismo. Hay una innegable influencia de las literaturas europeas que supo absorberse, asimilarse y

⁷ Citado en: Ana María Platas Tasende: *Diccionario de Términos Literarios*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, 912 pp.

desarrollarse hasta lograr una voz propia, una voz, diríamos, continental.

Al mismo tiempo el movimiento ejemplifica un deseo por ocupar el tiempo y el espacio de Europa para trascender. Hay que recordar también que el Modernismo constituye un esfuerzo obsesivo por lograr la autonomía cultural, de la que no está aislada la vocación libertaria de la lengua en su expresión latinoamericana. Es verdad que con el Modernismo nace un nuevo concepto latinoamericano.

Un rasgo de nuestros Modernismos puede valorarse de manera muy reconocida en su prosa periodística, cuando hacia el final del XIX los diarios ya participaban activamente de la vida social, política y cultural de nuestro continente. Se ha dicho que la prosa periodística de aquellos años es vibrante y en ella se manifiesta un tono literario creativo además de la actitud intelectual frente a los sucesos históricos anteriores y los hechos del momento en que los escribe. Nuestro Modernismo se anticipa y propone novedades que habrán de desarrollar los escritores españoles de la generación llamada del 98 [1898].

El crecimiento económico de los Estados Unidos a final del Siglo XIX, permite a nuestros modernistas realizar su trabajo periodístico desde una ubicación continental de mayor y más fluida comunicación con las publicaciones donde colaboran en México, Argentina y Venezuela, por ejemplo. De muchas maneras, Nueva York es a Martí lo

que París a Darío y esta generación hispanoamericana parte de su visión continental con un conocimiento amplio de la actualidad del mundo de su tiempo, pero siempre evitando ser la sombra obediente de la historia de la cultura europea. En ese contexto, el periodismo está inmerso en las leyes de la competencia. El uso público pensaba en el poeta como vagabundo o marginal e improductivo, pero ser periodista era otra cosa.

En esa etapa del crecimiento económico de Estados Unidos, el modelo del periodismo norteamericano era exagerado y doloso, en contraste con el modelo francés, que daba un amplio espacio al editorial y al comentario doctrinal. Julián del Casal piensa que el periodista se transforma de acuerdo con el periódico con el que labora porque es un asalariado que finalmente atiende exigencias del público. El periodismo de nuestros precursores sin embargo busca una independencia y alejamiento de la sentencia expresada por del Casal.

Por otra parte, el circuito creador del periodismo contempla a la literatura como uno de sus mecanismos. Es notable observar en ese oficio cómo en muchas ocasiones los límites de los géneros no son visibles. Para Darío, resulta de muchas maneras una gimnasia de estilo. El estilo periodístico también apela a un público específico. Desde los principios de su búsqueda, el periodismo latinoamericano busca consolidarse dirigiéndose a un público que requiere una atención

especial. En contraste con nuestros días, los diarios del final del XIX resultan un vehículo de comunicación más influyente, ya que en ese momento no hay una profusión de medios como la que se ofrece en el momento actual. No obstante, las dificultades para mantener una publicación con cierta independencia financiera no siempre estuvieron de la mano con la manumisión intelectual.

En la prosa periodística de nuestros Modernismos hay una secuencia cronológica de su concepto latinoamericano. Hay que recordar que las ciudades crecieron en América Latina casi siempre en desorden y que su población se ha de multiplicar inhumanamente durante los siguientes cien años. En América del sur, a finales del XIX se da la guerra entre Chile y Perú, se abre el canal de Panamá, hay una búsqueda tenaz de la identidad de los pueblos del continente. La estética desatiende la realidad inmediata o disimula la sensación de lo inmediato, en términos de lenguaje no hay un acercamiento a lo popular.

La literatura brasileña, por su parte, ha recorrido una aventura estética y estilística no siempre paralela a la de la lengua española, sobre todo después del Romanticismo. Sin el afán de establecer una comparación ni de buscar, por ahora, lazos directos que la vinculen directamente a los procesos creativos realizados en nuestra lengua, es importante señalar que existen dos interesantes momentos de la

literatura en lengua española en nuestro continente, que pueden relacionarse con la literatura regionalista brasileña: uno de ellos es la literatura costumbrista, que buscaba pintar –como su nombre lo expresa- costumbres, usos y hábitos, así como tipificar personajes característicos o dibujar a los más representativos de la sociedad de su tiempo. Ahí cabía la descripción paisajística, a veces solamente ornamental, y se reforzaba la intención de crítica social o la muy evidente dimensión moralizadora. El costumbrismo alcanzó popularidad en los países hispanoamericanos, creo que sobre todo como género periodístico. El otro ejemplo está en la literatura gauchesca, que fue una expresión cultural apreciable en el proyecto de nación en Argentina.

Varios historiadores coinciden en afirmar que el siglo XIX representa para América Latina un periodo de construcción nacional. A mediados de ese siglo se había consumado ya la Independencia en buena parte de los países de nuestro continente y el siguiente paso era comenzar a construir en cada pueblo independiente un concepto de nación.

Desde luego que este propósito no era una empresa fácil, y se advertía desde los primeros momentos que tampoco podría darse de manera pacífica, por lo que, entre los muchos elementos que entraron en juego, la literatura tuvo una especial y muy relevante participación.

La literatura puede observarse dentro de un contexto histórico determinado, lo que nos lleva a reconocer al mismo tiempo la función extraliteraria que pudo cumplir en esa difícil tarea que asumieron las generaciones del XIX para discutir el concepto de nación. Es en este sentido que diversas obras desempeñaron un papel significativo en la composición de las identidades nacionales.

Si convenimos en reconocer que el siglo XIX es determinante en la formación de las naciones latinoamericanas, Brasil entonces no será la excepción en esa búsqueda dolorosa, compleja y larga de un futuro como nación.

En aquellos años, el principal conflicto latinoamericano surgía de la tensión que se había venido intensificando entre las capitales y el resto de las provincias. Por diferentes razones de ubicación geográfica y de poder político, las ciudades capitales se habían convertido en el centro controlador del comercio, tanto del que se mantenía con el extranjero como del que se irradiaba hacia el interior. De manera casi natural, el control económico se había convertido en la principal arma para que diversos grupos pugnarán por la centralización del poder, fenómeno que proliferó en prácticamente todos los países de nuestro continente, cuyas principales capitales concentraron en exceso tanto la vida cultural como la económica. Al mismo tiempo empezaba a desarrollarse el concepto de progreso. Las provincias defendían a toda

costa una vocación de autonomía, por lo que las pugnas internas no se hicieron esperar.

La estructura social se articulaba en torno a dos figuras principales y protagónicas, el hombre de ciudad y el hombre de campo. Cabe recordar que, durante la primera mitad del siglo XIX, nuestra América se componía de pequeños centros urbanos en los cuales se refugiaban las clases letradas y aristocráticas que había dejado como herencia la colonia. Estas comunidades privilegiadas adoptaban los modelos culturales importados de Europa y, al mismo tiempo, empezaban a producir sus propios modelos como producto de la transición histórica de países colonizados a países independientes. El grueso de la población vivía dispersa en las vastas extensiones territoriales y generalmente era considerada a los ojos de la cultura oficial un sector iletrado. Sin embargo había conservado el patrimonio cultural peninsular por medio de la vía oral con la cual se sometía a constantes transformaciones, además de la influencia que recibía de la tradición indígena.

Desafortunadamente, el desarrollo político y económico de nuestros países fue incapaz de acomodar a la gente de las regiones dentro de su estructura y recurrió al sometimiento violento y a la explotación.

Para José Emilio Pacheco⁸, “el modernismo fue una tentativa de romper con tres siglos de humillación y aspirar a un desarrollo semejante al de las metrópolis. Para Pacheco, “nuestras sociedades fracasaron, nuestros poetas no”.

Pacheco añade que “los modernistas liberaron la literatura hispanoamericana [...] y formaron la base irrenunciable e indestructible de cuanto se ha escrito después en nuestra lengua”.⁹

Debemos asumir que no se trata de una influencia europea recibida por los autores hispanoamericanos, sino una apropiación, transformación y “continentalización” de un producto que tomó rumbo final como producto genuinamente hispanoamericano.

Así las cosas, la designación de modernismo en nuestro idioma alude a un movimiento y punto. El modernismo es un movimiento, asegura Pacheco, y sabemos que en inglés y portugués sirve para denominar a las vanguardias.

⁸ José Emilio Pacheco (Selección, prólogo, notas y cronología): *Poesía Modernista, una antología general*. SEP UNAM, México, 1982, 240 pp.

⁹ Ídem.

I.4.- Modernismo en lengua portuguesa

Al observar el cruce de la poesía de Bandeira por las diversas generaciones del Brasil, se puede comentar que el Modernismo brasileño no es el único movimiento por el que Bandeira transita, sin embargo las referencias de ese período son valiosas para colaborar en la presentación de nuestro poeta al público lector en su propio contexto.

Ya he comentado la cercanía de Bandeira con todas las artes. Esta suerte de interdisciplina fue esencial para el grupo modernista, indudablemente el vital acercamiento con los artistas plásticos de la época representó para ellos una oxigenación para combatir el deterioro del ambiente creativo. Es en ese sentido que vale la pena recordar dos hechos singulares: Una es la famosa y polémica exposición de Anita Malfatti, ocurrida unos años antes de la Semana y que, según Mario de Andrade, “Foi ela, foram os seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras”¹.

Si bien existen numerosos materiales sobre el Modernismo, muchos de ellos prácticamente se han convertido en textos del

¹ “Fue ella, fueron sus cuadros lo que nos dio una primera conciencia de la revuelta y de la colectividad en lucha por la modernización de las artes brasileiras”. Citado en: Douglas Tufano: *Modernismo. Literatura brasileira (1922-1945)* [pág. 13], Paulus, São Paulo, 2003. 96 páginas. A este libro continuaré refiriéndome con constancia en este capítulo. A este libro continuaré refiriéndome con constancia en este capítulo.

dominio público y es difícil establecer su origen;² ya mencioné que cuando están destinados a la difusión no cuentan con la firma de su redactor. Es por ello que con el propósito de contar con una columna vertebral en la referencia del tema, por encima de textos más conocidos he preferido seguir el que Douglas Tufano escribió como apoyo académico para profesores y alumnos de enseñanza media en Brasil. En el texto publicado por Tufano encontramos que desde mediados de diciembre de 1917 y apenas rebasada la primera semana de enero de 1918, la pintora Anita Malfatti exhibió en la propia ciudad de São Paulo un conjunto de cuadros a su regreso de Europa y los Estados Unidos. La muestra recibió elogios y críticas, entre estas últimas, principalmente hubo un artículo en el cual Monteiro Lobato -sí, el propio Monteiro Lobato (¡!)-, cuestionaba las novedades expuestas por la pintora y comparaba el arte moderno con los dibujos “hechos por los locos en los manicomios” y aún agregaba con un irónico desenfado: “la única diferencia reside en que en los manicomios este arte es sincero, producto ilógico de cerebros trastornados por las más extrañas psicosis [...]”³. Un poco después, fue un escultor, Victor Brecheret, quien se volvió el centro de las atenciones de los artistas jóvenes “deslumbrados ante el vigor de sus obras”, escribe Tufano, y añade: “ante sus arrojadas concepciones estéticas”. Lo cierto es que el

² Ruego al lector consultar la bibliografía sobre el tema que anoto al final de este documento, así como las páginas electrónicas que refiero y dan noticia del Modernismo en Brasil.

³ Douglas Tufano: *Modernismo. Literatura brasileira*. Pág. 12

talento del escultor conquistó no sólo a los jóvenes, sino incluso a los más tradicionalistas, ahora incluido el mismo Monteiro Lobato. Brecheret ganó un concurso internacional en París y así se advertía un triunfo de las ideas renovadoras.

Entusiasmado, um dos modernistas, Menotti del Picchia, escreve, no *Correio Paulistano* de 10 de novembro de 1920, a respeito da vitória de Brecheret: "É a consagração do grupo novo. É a morte da velharia, do arcaísmo, do mau gosto."⁴

Existen, claro antecedentes encomiables de la famosa Semana de Arte Moderno, origen del movimiento. Las nuevas ideas comienzan a ganar su propio espacio y con ello provocan disputas serias.

Nas primeiras décadas do século XX, a literatura brasileira permanecia presa aos velhos modelos academicos. Ainda que se reconhecesse a necessidade de uma renovação, nem todos viam com bons olhos as idéias de revolução artística que começavam a circular entre os escritores mais jovens[...]:⁵

⁴ Ibidem, pág. 14. Entusiasmado, uno de los modernistas, Menotti del Picchia, escribe en el *Correio Paulistano* del 10 de noviembre de 1920, respecto de la victoria de Brecheret: "Es la consagración del nuevo grupo. Es la muerte de lo caduco, de lo arcaico, del mal gusto".

⁵ Ibidem, pág. 16. En las primeras décadas del siglo XX, la literatura brasileña permanecía presa de los viejos modelos académicos. Aunque se reconociera la necesidad de una renovación, no todos veían con buenos ojos las ideas de revolución artística que comenzaban a circular entre los escritores más jóvenes [...]

Las nuevas ideas comienzan a circular rápidamente. En enero de 1921, en el *Correio Paulistano*, Menotti del Picchia publica un texto en el que se exponen los principios del nuevo grupo de escritores. Esos principios fueron resumidos de esta manera por el historiador Mario da Silva Brito:

- a) el rompimiento con el pasado, es decir, el rechazo a las concepciones románticas, pamasianas y realistas;
- b) la independencia mental brasileña, dejando atrás las sugerencias europeas [o incorporando las influencias], especialmente las portuguesas y francesas;
- c) una nueva técnica para la representación de la vida en virtud de que los antiguos procesos conocidos ya no aprehenden [ni incorporan o asimilan de la misma manera] los problemas contemporáneos;
- d) otra expresión verbal para la creación literaria, que ya no es la mera transcripción naturalista sino recreación artística, transcripción de las realidades vitales al plano del arte.

As novas idéias começam a circular rapidamente. Em janeiro de 1921, no jornal *Correio Paulístano*, Menotti del Picchia publica um texto em que são expostos os princípios do novo grupo de escritores. Esses princípios foram assim resumidos pelo historiador Mário da Silva Brito:

- a) o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, pamasianas e realistas;
- b) a independência mental brasileira, abandonando-se as sugestões européias, mormente as lusitanas e gaulesas;
- c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos;
- d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transcrição para o plano da arte das realidades vitais.⁶

Aunque es conocido el panorama del movimiento es útil recordar algunos acontecimientos previos a 1922 que preparan la trayectoria del Modernismo; hechos específicamente ligados a la estética renovadora se multiplican. En 1912, Oswald de Andrade trae de Europa la novedad futurista; en 1913, el pintor Lasar Segall hace una exposición rechazando la pintura académica. En 1917, la exposición de los cuadros de Anita Malfatti, en São Paulo, destacando la pintura expresionista,

⁶ *ibidem*, pág. 9

asimilada en Europa, coloca, por un lado a los que apoyan lo nuevo y, por el otro, a los conservadores.

No Brasil ocorreram fatos para o surgimento do Modernismo: 1912: Oswald de Andrade vai à Europa e volta imbuído do futurismo de Marinetti. Futurismo é o nome dado ao movimento modernista que se baseia numa vida dinâmica, voltada para o futuro, e que combate o passado, as tradições, o sentimentalismo, prega formas novas e nítidas. 1915: Monteiro Lobato publica em O Estado de S. Paulo dois artigos: "*Urupés*" e "*Velha Praga*", em que condena o regionalismo sentimental e idealista. 1917: Anita Malfati lança na pintura o cubismo, que despreza perspectiva convencional e representa os objetos com formas geométricas. 1921: Graça Aranha volta da Europa e publica *Estética da Vida*, em que condena os padrões da época. 1922: Semana de Arte Moderna em São Paulo, com sessões, conferências, recitais, exposição de artes plásticas. Participaram desta semana: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guiomar Novais, Paulo Prado, etc. Estava fundado o Modernismo no Brasil. Apesar do forte impacto causado pelo movimento, o Modernismo se manteve devido á grande divulgação nos jornais e revistas da época.⁷

⁷ Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

En la literatura, la transformación y el rompimiento con lo viejo están presentes, sobre todo, en, *Memorias Sentimentais de João Miramar*, obra de Oswald de Andrade publicada en 1916, cuya característica experimental notable se profundiza en ediciones posteriores.

En un resumen⁸ podemos considerar que el movimiento modernista tiene sus verdaderos orígenes en los previos esfuerzos de renovación de los continuadores del Parnasianismo y del Simbolismo, que se suscitó como una actitud de oposición a la literatura conservadora y académica que había sentado sus reales aun al inicio del siglo XX. No hay que dejar de lado un dato significativo: el deseo de renovación fue impulsado por los propios miembros de la *Academia Brasileira de Letras* y además hay que resaltar que nació como una respuesta antagónica a los movimientos de vanguardia que se habían expresado en Europa, como el Futurismo.

<http://www.brasilliteratura.hpg.ig.com.br/modernismo.htm>

En Brasil ocurrieron diversos hechos para el surgimiento del Modernismo. En 1912 Oswald de Andrade va a Europa y vuelve imbuido del futurismo de Marinetti. Futurismo es el nombre dado al movimiento modernista que se basa en una vida dinámica, vuelta hacia el futuro, que combate el pasado, las tradiciones, el sentimentalismo, y ocupa formas nuevas y nítidas. En 1915 Monteiro Lobato publica en el *Estado de São Paulo* dos artículos: "*Urupés*" y "*Velha Praga*", en los que condena el regionalismo sentimental e idealista. En 1917 Anita Malfati introduce el cubismo en la pintura, que desprecia la perspectiva tradicional y representa los objetos con formas geométricas. En 1921 Graça Aranha regresa de Europa y publica *Estética de la vida*, donde condena los patrones de la época. En 1922 ocurre la Semana de Arte Moderno, en São Paulo, con sesiones, conferencias, recitales, exposición de artes plásticas. En la semana participaron Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guiomar Novais, Paulo Prado, etc. Estaba fundado el Modernismo en Brasil. A pesar del fuerte impacto causado por el movimiento, el Modernismo se mantuvo debido a la enorme divulgación en los periódicos y revistas de la época.

⁸ Puede consultarse la página 28 del ya mencionado *Modernismo* [...] de Douglas Tufano.

A pesar de las críticas y los obstáculos diversos, la Semana de Arte Moderno de 1922 consiguió su objetivo: divulgar la existencia de una nueva generación de artistas, escritores e intelectuales que peleaban por la renovación del arte brasileño y por la actualización de su cultura.⁹

Mas a Semana de 22 representa apenas um dos momentos da história do Modernismo, que, na verdade, já iniciara antes dela e prosseguiria depois em várias direções, consolidando-se como um fecundo movimento cultural. É um movimento tão rico que não poderia ter, como realmente não teve, um "programa" rígido de idéias, uma "cartilha" a ser fielmente seguida pelos participantes.¹⁰

⁹ Ibidem.

¹⁰ Douglas Tufano: *Modernismo* [...] págs. 24-25. Pero la Semana del 22 representa sólo uno de los momentos de la historia del Modernismo, que ya había iniciado antes de ella y proseguiría después en varias direcciones, consolidándose como un fecundo movimiento cultural. Es un movimiento tan rico que no podría tener, como realmente no tuvo, un programa rígido de ideas, una cartilla a ser fielmente seguida por los participantes.

En las páginas 26 y 27 se añade: Sobre isso, aliás, esclarece o Mário de Andrade, em 1942, em plena segunda guerra mundial: "Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que a 'estética' do Modernismo ficou indefinível. Pois essa é a melhor razão-de-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que urna civilização nova nascerá."

As figuras que se destacaram nos anos polêmicos que antecederam a realização da Semana de 22, como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti del Picchia, divergiam quanto as características da renovação pretendida, conforme nos mostram suas obras e a evolução posterior de cada um. O mesmo ocorreu em outras artes, como pintura, escultura e música. O que animou os jovens a unir-se em certo momento foi a consciência da necessidade de lutar contra obstáculos comuns, como o espírito profundamente conservador e passadista que imperava na época.

O desejo de atualizar a nossa arte, de colocá-la em dia com o que se fazia na Europa, congregou os jovens modernistas e deu ao movimento matizes internacionais, recebendo, por parte dos mais conservadores, a crítica de "moda importada".

A influência estrangeira no movimento é visível e não há por que negá-la, mas se distinguiu de outras que ocorreram no Brasil por ter provocado um processo de atualização que despertou o interesse pela pesquisa de uma linguagem artística brasileira adequada aos tempos modernos. Esse esforço de renovação foi simultâneo à busca de nossas raízes culturais, gerando, mais tarde, uma preocupação nacionalista que se firmou como um dos objetivos da nova geração, chegando mesmo a ultrapassar os limites da arte para desdobrar-se na ação política.

En 1920, Oswald y Menotti del Picchia inician la campaña de renovación en los periódicos, teniendo como exponente al poeta Mário de Andrade que, en 1922, trae al público *Paulicéia Desvairada*.¹¹ Su “prefacio interesantísimo” corresponde a un primer manifiesto estético, aunque las ideas modernistas ya se habían presentado aún antes de la fecha histórica de 1922.

En Río de Janeiro, Manuel Bandeira ya ha venido utilizando el verso libre.

No fim de 1921, intensificamse os contatos entre os jovens artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. O consagrado escritor Graça Aranha, que pertencia a Academia Brasileira de Letras, resolve aderir as novas idéias e começa a participar do movimento.

Percebe-se assim que havia na época uma grande agitação e um clima de debates e reivindicações. A proximidade das comemorações do Centenário da Independência, para as quais se preparava todo o país, reforça a idéia lançada pelo pintor Di Cavalcanti de se organizar urna semana de arte

¹¹ *Ibíd.*, págs. 27-28: [...] o desejo de modernidade surgiu inicialmente na cidade de São Paulo porque [en la propia ciudad] a industrialização avançava a passos largos. Tanto económica quanto tecnicamente, São Paulo estava mais sintonizada com o resto do mundo do que as outras cidades do país. Portanto, era mais receptiva ao entusiasmo pela inovação, ao gosto do progresso, ao éxtase pela vida vibrante dos grandes aglomerados urbanos, características que marcaram o Modernismo em várias partes do mundo e que encontrou na "Paulicéia Desvairada", no dizer de Mário de Andrade, seu reduto mais propício. O próprio Oswald de Andrade, aliás, assim resumiu essa questão do início do movimento: "Se procurarmos a explicação do porquê o fenómeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial. "São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria, com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadissem todos os campos de atividade"...

moderna, destinada a ser o marco definitivo do Modernismo brasileiro. [...] ¹² Nesse mesmo ano [1921], Mário de Andrade publica, no *Jornal do Commercio*, uma série de sete estudos sobre os mais destacados poetas do Parnasianismo: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. Esses estudos, intitulados "Mestres do passado", constituem urna análise aguda da famosa geração pamasiana e concluem que, de fato, a hora do Pamasianismo já tinha passado: esses poetas já nao ofereciam nenhum interesse nem poderiam servir de inspiração para os escritores das novas gerações. Os "monstros sagrados" da poesia brasileira começavam a ser tirados de seus pedestais... ¹³

El Modernismo literario brasileño suele ser dividido en dos momentos:

1922-1930: Período de "combate o destrucción". En esta fase la primera generación modernista procura difundir las nuevas ideas y no duda en criticar violentamente la literatura tradicionalista, provocando numerosas [y ácidas, diría yo] polémicas.

1930-1945: Período de "construcción". En esta fase, prácticamente terminan las polémicas y el Modernismo se impone. Surge una nueva generación de narradores y poetas que consolida la renovación de la

¹² *Ibidem*. pág.17

¹³ *Ibidem*, pág.16

literatura del Brasil.

No olvidemos, sin embargo, que las fechas que marcan los periodos, literarios sirven únicamente como referencias temporales, pues no es posible afirmar con precisión cuándo inician o culminan.¹⁴

Con la difusión del polémico pensamiento modernista por todo el Brasil, una serie de revistas literarias comenzaron durante esos años una vida propia en las diversas regiones del país, generando con ello diversos grupos de vanguardia.¹⁵

Por su parte, el poeta Iván Junqueira, al escribir sobre el modernismo y la Semana de Arte Moderno de 1922,¹⁶ recuerda que “el furor iconoclastico del grupo del 22 era tan amplio y tan difuso, que sus integrantes llegaron a proclamar que no sabían bien lo que querían, pero sabían perfectamente lo que no querían”.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 33. O Modernismo literário brasileiro costuma ser dividido em dois momentos: 1922-1930 Período de "combate ou destruição". Nessa fase, a primeira geração modernista procura difundir as novas idéias e não hesita em criticar violentamente a literatura tradicionalista, provocando muitas polemicas. 1930-1945 - Período de "construção". Nessa fase, praticamente terminam as polemicas e o Modernismo se impõe. Surge uma nova geração de prosadores e poetas que consolida a renovação de nossa literatura. Não nos esqueçamos, porém, que as datas que marcam os períodos literários servem apenas como referencias temporais, pois não é possível afirmar com precisão quando eles começam ou terminam.

¹⁵ *Ídem*. As idéias modernistas saíram de São Paulo e do Rio de Janeiro e espalharam-se pelo Brasil, gerando polemicas e contribuindo para a formação de diversos grupos de vanguarda, que dariam novos matizes ao processo de renovação artística.

Na primeira fase do Modernismo, surgiram também várias revistas de arte, todas de curta duração. As principais foram:

Klaxon (1922, São Paulo). Essa revista circulou de maio de 1922 a janeiro de 1923 e foi o veículo inicial de divulgação das idéias modernistas; *Estética* (1924, Rio de Janeiro); *Revista* (1925, Minas Gerais) *Madrugada* (1925, Rio Grande do Sul); *Terra roxa e outras terras* (1926, São Paulo); *Festa* (1928, Rio de Janeiro).

¹⁶ Floriano Martins: *La poesía brasileña ante el espejo de la contemporaneidad*, texto traducido por Eduardo Langagne y publicado en la revista *Alforja* XIX del invierno de 2000.

A isto seguiu-se toda uma ordem de estardalhaços, alguns célebres pelo ufanismo retrógrado. O correto seria falar em *modernismos*, no plural, tamanha a variação de *facções poéticas* e tão rara a presença da poesia naquelas que se impuseram como consagradoras do movimento. E mesmo aí não teríamos propriamente divergências, mas antes simplesmente desencontros[...] Em conferência célebre (18/02/1922), Menotti del Picchia dizia não ver lugar no Brasil para o que ele chamava de “futurismo ortodoxo”, isto porque “o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura”.¹⁷

Diversa e interessante información sobre el Modernismo puede encontrarse también en la red electrónica. De ese contexto virtual puede extraer valiosos apuntes para incorporar a este capítulo. En las páginas de red electrónica consultadas¹⁸ puede leerse adicionalmente que

¹⁷ Ídem. Esta declaración fue el precedente de toda una serie de expresiones explosivas y jactanciosas, algunas de ellas ufanamente retrógradas que inclusive adquirieron celebridad. Lo correcto sería hablar de *modernismos*, en plural, dada la inmensa variedad de *facciones poéticas* y la tan poco frecuente presencia de la poesía en aquellas que se impusieron con la posibilidad de consagrar el movimiento. Aún en el caso de éstas últimas, no tendríamos propiamente divergencias, sino simples desencuentros [...] En la célebre conferencia dictada el 18 de febrero de 1922, Menotti del Picchia no veía lugar en el Brasil para lo que él llamaba “el futurismo ortodoxo”, ya que “el prestigio de su pasado no tiene el propósito de dificultar la libertad de su forma de ser futura”.

¹⁸ (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/modernismo1.htm>

<http://www.brasilliteratura.hpg.ig.com.br/modernismo.htm>

<http://www.brasilliteratura.hpg.ig.com.br/modernismo.htm>

http://www.latinarte.com/servlet/Solver?id=ENC_ENTRADA&ID_ENTRADA=148

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalle&CD_Verbete=3775

http://www.trevomaster.com.br/sam3/modernismo_no_brasil1.htm

“Os autores modernos não fundaram propriamente uma nova escola literária, com regras rígidas. Pelo contrário, desvincularam-se das teorias das escolas anteriores e procuraram para transmitir suas emoções, os fatos da vida atual e a realidade do país de uma forma livre e descompromissada. Percebe-se nos autores modernos um vocabulário cheio de expressões coloquiais, traduzindo a fala típica brasileira, versos livres [...]”.¹⁹

Sólo como una referencia adicional es importante señalar que 1922 es un año valiosísimo para la literatura universal. Es el año en que aparecen, por ejemplo, *La Tierra baldía* de Eliot; el *Ulysses*, de James Joyce; *los Heraldos negros* de César Vallejo; y es además un año donde nuestros contemporáneos [Villaurrutia, Cuesta, Gorostiza, Novo] se encuentran realizando buena parte de su extraordinaria obra.

En Portugal el término *Modernismo* se refiere a la actividad iniciada en 1915 con la revista Orpheu (1915-1916).

O modernismo surgiu em Portugal por volta de 1915, com a publicação das revistas Orfeu (1915), Centauro (1916) e Portugal Futurista (1919). A primeira atitude dos novos escritores foi de esquecer o passado, desprezar o sentimentalismo falso dos românticos e adotar uma

¹⁹ Los autores modernos no fundaron propiamente una nueva escuela literaria con reglas rígidas. Por el contrario, se desvincularon de las teorías de las escuelas anteriores y buscaron los hechos de la vida actual y la realidad del país para transmitir sus emociones de manera libre y despojada de compromiso. Se percibe en los autores modernos un vocabulario lleno de expresiones coloquiales que traduce el habla típica brasileña en versos libres [...]

participação ativa e dentro primar pela originalidade de idéias e, na poesia, não deveriam se prender à rima e à métrica.²⁰

No hay sincronía en los modernismos de los dos países de lengua portuguesa ¿El océano es tan inmenso? Portugal es una playa que da al infinito océano, decía una frase portuguesa.

Por otra parte, siempre es necesario repetir el contraste del Modernismo en lengua española con el Modernismo brasileño. No se trata del mismo movimiento. Hay otras búsquedas, otros resultados; es exactamente otro mundo por descubrir todavía para un buen número de lectores de nuestro idioma. Debemos reconocer que la influencia de los revolucionarios creadores reunidos en la Semana de Arte Moderno de 1922 permanece en Brasil hasta nuestros días.

"Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade. Ser, como somos, sinceros, sem artificialismos, sem contorcionismos, sem escolas [...] Nada de postiço, meloso, artificial, arrevezado, precioso: queremos escrever com sangue - que é humanidade; com eletricidade - que é movimento, expressão dinâmica do século; violência - que é energia bandeirante."²¹

²⁰ <http://www.brasilliteratura.hpg.ig.com.br/modernismo.htm> El Modernismo surgió en Portugal alrededor de 1915, con la publicación de las revistas Orfeu (1915), Centauro (1916) y Portugal Futurista (1919). La primera reacción de los escritores nuevos fue olvidar el pasado, despreciar el falso sentimentalismo de los románticos, adoptar una participación activa y tener la primicia en cuanto a la originalidad de las ideas y, en la poesía, ésta no debía regirse bajo la rima y la métrica.

²¹ Frases de Menotti del Picchia citadas por Douglas Tufano en: *Modernismo* [...] pág. 20: Queremos exprimir nuestra más libre espontaneidad dentro de la más espontánea libertad. Ser, como somos, sinceros, sin artificios, sin contorsionismos, sin escuelas (...) nada de postizo, meloso, artificial, alrevesado, preciosista: queremos escribir con sangre, que es humanidad; con electricidad, que es

Sólo como un dato significativo, debemos decir que en la última década del siglo XIX la Ciudad de São Paulo tenía 65 mil habitantes. En tan sólo 100 años esa población se ha multiplicado por trescientos. Actualmente en São Paulo, la ciudad, habitan unos 18 de los 164 millones de habitantes de Brasil.

En su *Dicionário de termos literários*²², Massaud Moisés dice que *Modernismo* “es un vocablo de precaria extensión semántica en la medida en que es utilizado siempre que a falta de un término propio se busca denominar las tendencias contemporáneas o en boga”. Con ese criterio, Moisés sugiere que diversos movimientos literarios que en su tiempo fueron considerados modernos adquieren más tarde una etiqueta, generalmente de *ismo*. Vale decir que el término se emplea con un sentido muy provisional en las literaturas vernáculas.

Para dar una idea del colorido escándalo que provocaban los poetas modernistas, en uno de sus más conocidos poemas, Oswald de Andrade hace una parodiadel lenguaje religioso y sustituye algunos términos del Padre Nuestro, por *Pan de Azúcar* y *Poesía*. *Pan de Azúcar* se denomina esa conocida protuberancia que sobresale entre el paisaje de Río de Janeiro, en la Bahía de Guanabara, muy cerca de donde se encuentra el no menos conocido Cristo do Corcovado. En su poema, Oswald “subvierte el orden litúrgico para introducir el elemento

movimiento, expresión dinámica del siglo; violencia, que es energía exploradora.

²² Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, editora Cultrix, São Paulo, 1974. 520 pp.

brasileño y reflexionar al mismo tiempo en relación al carácter de la poesía. Los trazos modernos del poema están expresados en su sentido del humor, su carácter sintético y la ausencia total de puntuación”.²³

El Modernismo, pues, transformó la vida cultural del Brasil de manera tan diversa y múltiple como el Modernismo en lengua española transformó la literatura en nuestro idioma.²⁴

²³ Oswald de Andrade. *Literatura comentada*. Selección de textos, notas, estudio biográfico, histórico y crítico de Jorge Schwartz, Nova Cultural, São Paulo, 1981 [1988].169 pp.

²⁴ En: Douglas Tufano: *Modernismo* [...]

[Págs. 17-18] Segundo depoimento do pintor Di Cavalcanti, foi ele quem sugeriu a realização de uma semana de arte moderna. Inicialmente, o objetivo era modesto: uma pequena exposição de arte moderna na livraria e editora O livro, em São Paulo. Nessa livraria, os modernistas costumavam reunir-se para palestras, declamações e mostras de trabalho.

Por intermédio do escritor Graça Aranha, Di Cavalcanti conhece Paulo Prado, um homem culto, muito rico, de formação européia e bom gosto artístico. Ele se anima com a idéia e resolve ajudar.

A partir dessa conversa, o projeto toma corpo e ampliam-se com a adesão de pessoas de destaque da alta sociedade paulistana que resolveram prestigiar o evento, aumentando ainda mais o interesse da imprensa em divulgá-lo.

Escolhe-se, então, um novo local para a realização da semana: o majestoso Teatro Municipal de São Paulo, que tinha sido inaugurado em 1912 e era o reduto artístico da aristocracia da cidade. Os preparativos se intensificam. Camarotes são postos a venda. Chegava, finalmente, a oportunidade para a manifestação coletiva das idéias e intencões do grupo modernista.

[pág. 18] Depois de grande publicidade na imprensa, começam a realizar-se os espetáculos, programados para os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. No saguão do teatro, é instalada uma exposição de artes plásticas que inclui trabalhos dos artistas Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente Rego Monteiro, entre outros.

[págs.19-20] No dia 13, Graça Aranha abriu a semana com a palestra "Emoção estética na obra de arte", propondo a renovação das artes e das letras. Vários textos modernistas são declamados em seguida. Depois, apresenta-se uma composição musical de Villa-Lobos e uma conferencia de Ronald de Carvalho sobre a pintura e a escultura modernas no Brasil. O programa se encerra com a execução de algumas peças musicais.

A noite de 15 de fevereiro é a mais agitada e polémica. O escritor Menotti del Picchia abriu a programação com a palestra "Arte moderna". Suas enfáticas reivindicações de liberdade e renovação provocaram apertados e vaias.

[pág. 20]A pianista Guiomar Novaes fecha a primeira parte e sua música acalma um pouco o ambiente. No intervalo, perante um público espantado com as obras expostas no saguão, Mario de Andrade faz uma rápida palestra sobre arte moderna, na escadaria do teatro. Mas quase não é ouvido, pois as pessoas começaram a vaiá-lo e a caçar das obras, gerando um grande tumulto. A segunda parte do programa, mais tranqüila, constou de execução de peças musicais. No dia 17, encerrou-se a semana com o espetáculo de VillaLobos, que causou um pouco de agitação porque a platéia achou que fosse provocação "futurista" a apresentação do compositor e maestro de casaca e chinelo... Mas o motivo dessa estranha combinação era muito simples: segundo depoimento de Menotti del Picchia, Villa-Lobos estava sofrendo com uma unha encravada e não tinha condições de usar sapatos... Nesta crônica, Menotti del Picchia relata uma conversa que teve com Villa-Lobos, vários anos depois da Semana de Arte Moderna, sobre as polémicas apresentações de 1922. “Jantei outro dia com Villa-Lobos. Recordamos muita coisa da luta comum. Lembramos do chinelo que lhe ornava o pé esquerdo quando, dentro de uma impecável casaca, o grande Villa regia a orquestra do Municipal, numa das famosas noitadas da Semana de Arte

Moderna de 1922.

- Eles pensaram que casaca com chinelo era parte da indumentária futurista. Acharam original. O que eu tinha era uma unha encravada...

Rimos. Lembramos da então tão jovem e tão linda Yvonne Daumerie no palco, vestida de libélula, asas enristadas nas espáduas, chorando, apavorada, fugindo diante das vaias com que uma platéia ululante e desesperada coroara nosso heroísmo afrontando-a com a impertinência de um programa polemico e agressivo feito, então, do que se consideravam "as loucuras de Mario de Andrade, Oswald, Ronald, Graça Aranha" e dos demais revolucionários.

- Vá dançar, Yvonne.

A graciosa bailarina dançou, uma dança clássica. Foi ovacionada. A ojeriza da platéia era conosco, não com Yvonne, Guiomar Novais, nem com o próprio Villa-Lobos.

O formidável criador das *Bacchianas* bebia seu vinho e comia com apetite. As memórias vinham em fila: casa de D. Olívia, as viagens de concertos culturais, as primeiras concentrações corais. Os companheiros mortos e vivos: Mario, Oswald, Ronald, Brecheret.. .

- Você sabe que não foi a Semana de Arte Moderna que me lançou. Eu já era revolucionário na música muito antes.

Villa-Lobos faz questão de fixar bem que ele não é resultante do movimento. Ele começou sozinho a sua revolução musical. Villa-Lobos, porém, ignora que nós todos, os autores da "Semana", não fomos feitos por ela; Nós é que a fizemos. (oo.) A "Semana" foi apenas uma data como 7 de setembro, a eclosão de um movimento de independência nacional que vinha de longe. A "Semana" foi um encontro de valores e não um ponto de partida. Foi a oficialização da rebeldia criando uma data histórica. Villa-Lobos pode ficar tranqüilo: a "Semana" não disputará sua originalidade pioneira, apenas a registrará com o seu comparecimento tao pitoresco na ribalta do nosso Municipal, cabeleira agitada, chinela no pé, marcadamente modernista (*Seleto em prosa e verso*. Rio de Janeiro, J. Olympio; Brasnia INL, 1974)

I.5.- Algunos grupos y tendencias Modernistas

“Es después de 1922, cuando surgen varios grupos de escritores con propuestas diferentes en cuanto a la renovación de nuestra literatura”, escribe Tufano, y concluye: “Esos grupos tuvieron poca duración, pero son una señal de inquietud cultural que marcó la época”¹ Así que veremos esquemáticamente como es que el modernismo brasileño se desarrolla posteriormente durante esa década de los años veinte en una serie de corrientes:

Movimento Pau-Brasil. Lançado em 1924 por Oswald de Andrade, esse movimento apresenta uma posição primitivista, buscando uma poesia ingênua, de redescoberta do Brasil e do mundo. Exalta o progresso e a era presente, ao mesmo tempo em que combate a linguagem retórica e vazia: "Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. (...) A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. *Como falamos. Como somos.*" Desse movimento participaram também Tarsila do Amaral e Paulo Prado.²

Oswald en su manifiesto antropofágico³ lanzado unos años

¹ *Modernismo. Literatura brasileira (1922-1945).* Pág. 34

² Ídem.

³ *Ibidem.* Pág. 34-35 *Movimento Antropofágico.* Lançado com a publicação da *Revista de Antropofagia*, preparada por Oswald de Andrade, Antonio de Aldintara Machado e Tarsila do Amaral entre outros, esse movimento foi um desdobramento do primitivismo Pau-Brasil e uma reação ao nacionalismo Verde-Amarelo. Segundo os críticos Antonio Candido e José Aderaldo Castello, "Oswald propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas no plano social e os seus recalques impostos no plano psicológico. O órgão do movimento foi a *Revista de Antropofagia* (1928-1929), que, depois de ter sido publicação independente, tornou-se uma página do *Diário de São Paulo*, abrigando a colaboração de todas as

después de la famosa semana, divide la poesía brasileña en dos momentos evolutivos: Poesía de importación y la poesía Pau-Brasil, de exportación.⁴

Para Oswald de Andrade la poesía tiene que volver a la realidad, no para copiarla sino para inventarla. Es celebre su consigna que mediante un ingenioso juego de palabras alude a una importante etnia del Brasil para proponer: Tupí or not Tupí.

De acuerdo con Tufano, un poema como Oda al Burgués, de Mário de Andrade "ilustra bem o clima de contestação que marcou o período inicial do movimento modernista".⁵

ODE AO BURGUES

Eu insulto o burguês! o burguês-níquel
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
Eu insulto as aristocracias cautelosas! [...]⁶

correntes internas do Modernismo".

⁴ Ídem. Movimento Verde-Amarelo e Grupo da Anta. Como reação as idéias primitivistas do Movimento Pau-Brasil surge o nacionalismo do Movimento Verde-Amarelo, liderado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Plínio Salgado e outros. Recusando qualquer contágio com idéias européias, o grupo Verde-Amarelo acabou caindo num nacionalismo ufanista, escolhendo como símbolo de suas idéias a anta, animal que tinha uma função mítica na cultura tupi: "Proclamando nós a procedência do índio, como ele o fez dizendose filho da Anta, romperemos com todos os compromissos que nos têm prendido indefinidamente aos preconceitos europeus". Esse movimento converteu-se, em 1926, no chamado Grupo da Anta, que seguiu urna linha de orientação política nitidamente de direita, da qual sairia, em 1930, o Integralismo de Plínio Salgado.

⁵ *Ibidem*, págs.14-15. Referido por el autor a partir de *Poesias completas*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

⁶ ODA AL BURGUES//¡Yo insulto al Burgués! al burgués níquel/¡al burgués burgués!/¡La digestión bien hecha de São Paulo!/¡Al hombre curva!¡Al hombre nalgas!/¡Al hombre que siendo francés, brasileño,

Son notables más tarde, la generación del 45, surgida después de la segunda guerra mundial, que tenía todavía un vínculo con el parnasianismo; el concretismo, iniciado en 1956, que propuso la espacialización y geometrización del poema, además de una sintaxis ideogramática. Bandeira, por cierto, participó de alguna manera del movimiento con los poemas publicados en *Estrela da tarde*. La prosa modernista tuvo asimismo una fuerte presencia:

[...] Con el advenimiento de la prosa revolucionaria del grupo del 22 [...] quedó abierto el camino para formas más complejas de leer y narrar lo cotidiano. El Modernismo, y en un plano histórico más general, las conmociones que sufrió la vida brasileña en torno a 1930 [...] condicionaron nuevos estilos narrativos, marcados por la rudeza, por la captación directa de los hechos [...] prefirieron los novelistas del 30 una *visión crítica de las relaciones sociales*.⁷

Los decenios del 30 y del 40 serán recordados como “la era de la novela brasileña”⁸. Y no sólo por la narrativa regionalista, que dio los nombres ya clásicos de Graciliano⁹, Lins do Rego, Jorge Amado, Érico

italiano,/es siempre un cauteloso poco-a- poco!!!Yo insulto a las aristocracias cautelosas! [...]

⁷ Alfredo Bosi, *Historia concisa de la literatura brasileña*, FCE, México, 1982. Página 412-414.

⁸ *Vidas secas*, Graciliano Ramos, Ed. Rio, São Paulo, 1997. Álvaro Lins nos comenta en “Valores y miserias de las vidas secas”, ensayo que se agrega a la edición anotada de la novela, que *Vidas secas* “representa un caso de estudio crítico muy difícil para sus contemporáneos”. Expresa asimismo que “no es tanto una literatura paisajística, sino una localización explicativa de los personajes”, lo que nos propone una manera de entender la concepción escritural del entorno regional. Y agrega que “expone el ambiente con fidelidad, pero solamente en función de sus personajes.

⁹ Como una digresión que ruego al lector aceptar por su visión complementaria, quiero anotar que en *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, podemos observar la cercanía del narrador a la conciencia de los personajes; la imagen de la luz sertaneja permite una percepción luminosa de la historia, que los personajes viven día a día. Los cuadros se suceden como los de una obra dramática. Hay una complejidad poética incluso manifestada en la estructura y una articulada continuidad en los monólogos. En 1938, año de la primera

Veríssimo, sino también de la prosa cosmopolita. José Américo de Almeida nos recuerda que “Hay muchas formas de decir la verdad. Tal vez la más persuasiva sea la que tiene la apariencia de mentira”.¹⁰ Alfredo Bosi nos trae a la mesa la referencia de Goldmann,¹¹ quien propone a su vez cuatro tendencias que pueden establecerse en la novela, desde luego que Bosi las acerca a la novela brasileña moderna, según el grado creciente de tensión entre el héroe y su mundo.¹² Considero que por ahora no es necesario adentrarnos más en el universo de la narrativa brasileña. El lector interesado tiene en Bosi una fuente valiosa de información.¹³

edición de *Vidas secas*, aparecen, en poesía, *Novos poemas*, de Vinicius de Moraes; *A túnica inconsútil*, de Jorge de Lima y *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes. Acompañan a la novela de Graciliano, *Olhai os lírios do campo*, de Erico Veríssimo y *Pedra bonita*, de José Lins do Rego. En Ensayo y crítica, el poeta Manuel Bandeira publica la *Antología dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Guimarães Rosa, por su parte, en *Famigerado* o en *Augusto Matraga: su hora su oportunidad...* nos da ejemplos de una narrativa regionalista, pero que en ambos casos construye una conexión con otras corrientes no regionalistas. “Los personajes se marcan o se determinan por el medio físico o social, los diálogos son muy fieles a la lengua hablada, aun en ese rigor, de su narrativa muy clásica”. Curiosa paradoja: entre más local, entre más profundamente regional, el lenguaje puede convertirse en algo más universal. Se sabe del valor de las palabras de Juan Rulfo y de Guimarães Rosa en sus respectivas comunidades lingüísticas, en sus peculiares zonas geográficas, regiones en las que el idioma tiene numerosos giros y acepciones, palabras cuya dimensión emántica es amplia, dinámica, siempre en transformación. Lenguaje que nos adentra en un contexto muy amplio que se relaciona con el ámbito social en que esta literatura se desenvuelve. Pero no son sólo las palabras, vistas como seres aislados, las que maravillan en Guimarães Rosa, son por supuesto las historias profundas, las de gran espesor, las que nos relatan cosas inverosímiles con una verosimilitud siempre paradójica y admirable.

¹⁰ En *A Bagaceira*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1974.

¹¹ Pour une sociologie du roman, L. Goldmann, Gallimard, París, 1964. Apud. Bosi, *Historia concisa de la literatura brasileña*, FCE, México, 1982. Página 412-414.

¹² Alfredo Bosi, *Historia concisa de la literatura brasileña*, FCE, México, 1982. Página 417. En esa clasificación tenemos: **novelas de tensión mínima**, donde los personajes no se destacan visceralmente de la estructura y del paisaje que los condicionan; **novelas de tensión crítica**, cuando el héroe se opone y se resiste agónicamente a las presiones de la naturaleza y el medio social, caso en el que se encuentran las obras de Graciliano Ramos; **novelas de tensión interiorizada**, en las que el héroe no se dispone a enfrentar la antinomia yo/mundo mediante la acción; sino que se evade subjetivizando el conflicto; y **novelas de tensión transfigurada**, en las que el héroe procura sobrepasar el conflicto que lo constituye existencialmente, mediante la trasmutación mítica o metafísica de la realidad, en esta clasificación ubica Bosi a Guimarães Rosa. Bosi argumenta acerca de las áreas fronterizas de cada uno de los autores brasileños y sus novelas.

¹³ Ídem. “En la narrativa” [entre 1930 y 1945/50], comenta Alfredo Bosi, “el gran innovador del periodo fue João Guimarães Rosa, artista de primer plano en el escenario de las letras modernas; experimentador radical, no ignoró sin embargo las fuentes vivas de los lenguajes no letrados: por el contrario, supo explicitarlos y ponerlos al servicio de una prosa compleja, donde lo natural, lo infantil y lo místico

Es nuestro interés volver a Manuel Bandeira, quien pasa por numerosas experiencias estéticas en su poesía. Fue un poeta rigurosamente Parnasiano¹⁴ en sus inicios. Para los parnasianos la poesía debe pintar objetivamente las cosas sin demostrar emoción. La nueva tendencia toma cuerpo a partir de 1878, unos años antes del nacimiento de nuestro poeta Manuel Bandeira, cuando, según recuerda la información que puede ser localizada en Internet en las páginas que ya he anotado, “en las columnas del *Diário de Rio de Janeiro* se intenta crear la “Guerra del Parnaso”¹⁵, defendiendo el empleo de la ciencia y de la poesía social, sin buscar modificar nada, lo que le valió el sobrenombre de *Idea Nueva*.” Este es el contexto en el que habrá de aparecer Bandeira.

asumen una dimensión ontológica que transfigura los materiales de base. Por su parte, para Guimarães Rosa, uno de los antecedentes de la actualidad de la novelística brasileña es, autor de *A Bagaceira*, entre otros importantes títulos. El mismo Guimarães Rosa propone que de Almeida “abrió para todos nosotros el camino de la moderna novela brasileña”. Para José Américo de Almeida, “una novela brasileña sin paisaje sería como Eva expulsada del paraíso. El punto es suprimir los lugares comunes de la naturaleza.” El propio de Almeida en su preámbulo a *A Bagaceira*, titulado *Antes de que me digan: En A Bagaceira*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1974, comenta “El regionalismo es el pie de fuego de la literatura... Pero el dolor es universal, porque es una expresión de la humanidad. Y nuestra ficción incipiente no puede competir con los temas cultivados por una inteligencia más aventajada: sólo interesará por sus revelaciones, por la originalidad de sus aspectos desapercibidos.” Para él, “la pasión sólo es romántica cuando es falsa. Si se escapase alguna exaltación sentimental, es la tragedia de la propia realidad. Según el mismo autor, su novela “es un libro triste que va en busca de la alegría. La tristeza del pueblo brasileño es una licencia poética.”

¹⁴ De acuerdo con la información no firmada, extraída en las páginas de red electrónica citadas en la bibliografía al final del presente documento, el Parnasianismo fue contemporáneo del Realismo-Naturalismo, por lo tanto, se marcaron de manera muy señalada los ideales cientificistas y revolucionarios del período. La poesía de la época se habría opuesto al subjetivismo y al descuido con la forma del Romanticismo. La escuela adopta un lenguaje algo más trabajado en el que le son característicos el empleo de palabras sofisticadas y poco comunes, una consciente y propositiva recuperación de voces en desuso que para un lector común dificultan la comprensión de los textos. Las palabras “recuperadas” o reincorporadas quedan dispuestas en la construcción de frases que atienden a las necesidades de una métrica y un ritmo regulares.

¹⁵ El término Parnaso se refiere a la figura mitológica que denomina una montaña en Grecia, morada de musas y del dios Apolo, lugar de inspiración para los poetas.

Curiosamente, el concepto de poesía social en Hispanoamérica se da de manera diferente. Poesía social, de acuerdo con Platas en su *Diccionario de términos literarios*, es la: “Poesía testimonial que cultivan algunos autores españoles de los años cincuenta y sesenta, coincidentes con el gusto [...] por reflejar, denunciándolas, situaciones injustas de la vida contemporánea, a las que pretenden dar soluciones por medio de la literatura”.¹⁶ En la concepción latinoamericana de la poesía social existen otras definiciones, desarrolladas en numerosos prólogos y ensayos.

En el mundo hispanoamericano hay una suerte de eslabón establecido entre tradición y ruptura, tratándose de la vanguardia hispanoamericana, lo que aparentemente no se dio en el caso brasileño, donde los lazos con el pasado habrían sido cortados de manera abrupta a la llegada del Modernismo. Algunos apuntes comentan que se creó una condición de orfandad para las generaciones siguientes.

Otros géneros que obtienen fuerza dentro del panorama literario brasileño son la prosa autobiográfica, el cuento y la crónica, en donde los dos últimos se consolidan como modelos de literatura moderna. El cuento consigue la síntesis y la rapidez que la modernidad pide, mostrándose más fácil y más ágil de ser leído. La crónica ganó un espacio muy grande dentro de los principales vehículos de

¹⁶ Ana María Platas Tasende: *Diccionario de Términos Literarios*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

comunicación como la revista y el periódico debido a su lenguaje más coloquial, su conexión más íntima con lo cotidiano, su irreverencia e ironía y su más fácil asimilación por parte de los lectores, destacando escritores consagrados y nuevos¹⁷ como, por ejemplo, Carlos Drummond de Andrade -quien mantuvo una cercanía amistosa y poética con Bandeira-, Fernando Sabino, Rubem Braga, entre otros. La prosa autobiográfica tiene un gran momento en el *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira.

Por su importancia en el tema Bandeirano, vale la pena resaltar algunos datos que provienen de las conferencias de La Semana de Arte Moderno, por ejemplo, Menotti del Picchia señalaba que “el prestigio de su pasado no tiene el propósito de dificultar la libertad de su forma de ser futura”. Para Graça Aranha la poesía de Brasil es nostálgica e influida por una cierta tristeza. Como podremos ver, en Bandeira suelen mostrarse los numerosos rostros de una poesía que aún en su expresión más coloquial, es consecuente con propuestas estéticas avanzadas. Suele decirse que los integrantes del movimiento

¹⁷ Douglas Tufano: *Modernismo* [...] Pág.49. Na segunda fase do Modernismo (1930-1945), com o surgimento de uma nova geração de autores, a poesia entra numa fase de grande amadurecimento. Os poetas vão abandonando o tom irreverente e polêmico dos primeiros tempos e, com a liberdade estética conquistada, desenvolvem plenamente suas próprias tendências, sem a preocupação de chocar os tradicionalistas.

É o período em que se afirma uma das mais fecundas gerações de poetas brasileiros: Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Henriqueta Lisboa, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dante Milano, Mario Quintana, Joaquim Cardoso, entre outros. Além disso, alguns poetas da fase anterior, como, por exemplo, Mario de Andrade e Manuel Bandeira, renovam-se e continuam a produzir.

Todos esses autores contribuem para o enriquecimento da poesia moderna, que desenvolve várias temáticas -social, religiosa, espiritualista, amorosa- e marca definitivamente sua presença.

Modernismo, no sabían bien lo que querían, pero sabían perfectamente lo que no querían. Es importante hablar de Modernismos, en plural, dada la inmensa variedad de modos que, por cierto, podrían denotarse en el desarrollo de la lírica de Bandeira.

Para cerrar, por ahora, el tema del movimiento, como un testimonio que representa simultáneamente un análisis, considero adecuado citar algunos fragmentos de la correspondencia de Mario de Andrade con Bandeira.¹⁸

Es probable que en los momentos actuales, el uso de la comunicación electrónica, tan eficiente e inmediata, pueda no dar lugar a aquellos nutridos intercambios de correspondencia que hicieron por sí mismos un género de la escritura y contribuyeron a reconstrucciones históricas de gran valía. Es una pena que acaso en nuestros días no contaremos hacia el futuro con la siempre valiosa participación del género epistolar.

“Manuel”, “Manú”¹⁹, “Manuelucho”, “Meu caro Manuel”, “Meu caro poeta”, “Manuel Bandeira”, Manuel do Coração, recibirá desde febrero de 1922, días antes del inicio de La Semana, hasta la muerte de Mario de Andrade, ocurrida en 1945, una interesante y copiosa correspondencia que en sus primeros años evoca los encuentros entre

¹⁸ Mario de Andrade: *Cartas a Manuel Bandeira* [prefacio y notas de Manuel Bandeira] Ediouro, São Paulo, 2001, 252 pp.

¹⁹ Ídem. Pag.91. “Acho engraçado este apelido de Manú que dei para você. Te dá un ar de deus indiano tão deslocado que só mesmo carinho de amizade o agüenta”.

ambos poetas, resalta las consideraciones para homenajear a autores como Graça Aranha, explica sus propias técnicas poéticas o agradece las observaciones a sus poemas. Numerosos párrafos son referidos al movimiento Modernista y a sus cualidades renovadoras, otros más harán serias reflexiones posteriores. Resalto sólo como ejemplo de las posibilidades que las cartas ofrecen a quienes profundicen en estos temas, la recibida por Bandeira hacia noviembre de 1923, en la cual de Andrade hace algunas consideraciones valiosas sobre los iniciadores del movimiento. Mario de Andrade comenta a su amigo: “a propósito de Graça [Aranha], continúo creyendo que tú y [Ribeiro] Couto no tuvieron razón en no homenajear al hombre”,²⁰ y agrega que por más que él se ponga “delante de nosotros”, por más que se diga en el norte y el sur y hasta en Portugal que él inició el modernismo brasileño, las fechas están ahí. Y las obras. “Lo que nadie negará”, testimonia, “es la importancia que él tuvo para la viabilidad del movimiento, así como su valía personal”.

“Es lógico”: continúa de Andrade, “aunque Graça no existiese, nosotros continuaríamos modernistas y otros vendrían detrás de nosotros, pero él trajo más facilidad y mayor rapidez para nuestra implantación. Hoy ya somos. Si Graça no existiera seríamos sólo para nosotros, y ya somos para casi toda la gente. Lo demás... objetivismo dinámico y palabrería

²⁰ Ídem, pág. 51. Se refiere a la invitación hecha por los editores de la revista *Klaxon*, cuyo número, finalmente, en opinión del propio Mario de Andrade. “Fue mucho menos dedicado a Graça que a la estética”.

cabalística para significar una cosa que indiscutiblemente existe pero que no es todo el arte modernista, que no depende del señor Graça Aranha y en el que él entra un poquito como el señor Pilatos en el Credo”.

Más adelante refiere una carta de Graça Aranha recibida casi simultáneamente a la carta que dirige a Bandeira y cita con ironía algunos comentarios del aludido sobre un texto del mismo de Andrade, los cuales considera fuera de proporción y equivocados. Le explica a Bandeira algunas características de su propio texto, al que el académico le ha dedicado la carta, y acusa: “Sólo no entiende eso quien no quiere entender. O Graça”. Pero añade de inmediato “Todo eso no impide que sea él la gran mentalidad brasileña de hoy. Merece el homenaje que ustedes no le dieron públicamente por vanidad también. Yo sé que también lo admiras. Yo, más aún, soy camarada de él, a pesar de todos los defectos feos que le reconozco [...]”.

En el prefacio a las Cartas..., firmado por Bandeira, el poeta pernambucano reconoce –y justifica de algún modo- no haber atendido la voluntad de Mario de Andrade, “que mais de uma vez me recomendou a não divulgação desta correspondência”.²¹

Entre la correspondencia de Bandeira, que bien podría dar lugar a otro trabajo, existe la intercambiada con João Cabral de Melo y Carlos

²¹ *Ibíd.*, pág. 14

Drummond de Andrade²², un flujo de comentarios entre poetas de enorme altura.

²² Flora Süssekind [organización, presentación y notas], *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001, 320 pp.

II

**Alrededores de la poesía de Manuel
Bandeira**

II. –Alrededores de la poesía de Manuel Bandeira

Cuando Manuel Bandeira se juzga a sí mismo un "poeta menor" no es su genuina modestia lo que lo conduce a esa designación, sino la convicción de haber elegido un tono para su expresión poética. Bandeira elige una manera de nombrar las cosas que le da ese sentido de intimidad compartida a su poesía. Yo diría que por su gusto musical, por ejemplo, Bandeira advierte las diferencias sonoras de las tonalidades mayores y menores. Es así como selecciona el ambiente sonoro de su poesía. En la música, el tono menor no es menos expresivo que el mayor, pero sus melodías tienen una diferente carga anímica y su soporte armónico apela a otras combinaciones. En Bandeira, los versos reúnen palabras sencillas del habla coloquial del Brasil, pero son capaces de profundizar en el alma. Su hallazgo está en las formas que conducen una expresión renovada y una elocuencia compartida. En nuestro idioma Machado escribió *"Nunca perseguí la gloria/ ni dejar en la memoria/ de los hombres mi canción. / Yo amo los mundos sutiles/ ingrátidos y gentiles/ como pompas de jabón"*. Es posible que Bandeira sepa contener en sus versos las posibilidades de expresión que pueden compartir las comunidades. Sus colectividades crecen en círculos concéntricos. Es decir, una comunidad en una casa, como sus personajes entrañables: Rosa, Totônio, su padre, su hermana; en una ciudad: Recife o Rio de Janeiro; en una fiesta popular: São João. Paisajes sencillos enunciados en un cactus áspero, bello, intratable, o en una manzana **en cuyas pequeñas semillas palpita la vida prodigiosa infinitamente**; un canto a los objetos simples como una estatuilla de yeso que está viva porque ya sufrió.

Bandeira es autor de una enorme e importantísima bibliografía¹ y su mundo íntimo es gigantesco, de ninguna manera menguado y pobre.

En algunos textos del primer cuarto del siglo XX solía utilizarse el

¹ A Cinza das horas (1917); Carnaval (1919); O Ritmo Disoluto en *Poesías* (1924); Libertinagem (1930); Estrela da Manhã (1936); Lira dos Cinquent'Anos (1940); Belo, Belo (1948); Mafuá do Malungo (1948); Opus 10 (1952); Estrela da Tarde (1963); Estrela da Vida Inteira (1966).

término *viril* para hablar de la presencia estética de diversas obras, así de la poesía de Bandeira. Ante el alegato de géneros de la actualidad y guardando el respeto a la convivencia contemporánea, no me afilio al uso de esa palabra, que fue aplicada para exaltar la poesía de Bandeira y se utilizó frecuentemente para denominar el arte expresivo, intenso y en plena búsqueda de una identidad nacional en cada uno de los países de América Latina.

La apertura de la poesía de Bandeira, tanto en el aspecto idiomático como humano y social, constituye uno de los universos más ricos y maduros de la expresión en nuestro continente, tanto en lengua portuguesa como en español. La capacidad de entregarse a todo lo humano, de penetrar sus fibras más intensas con las palabras habituales de la gente de su país, es decir, con *a lingua certa do povo*, es una de las raíces bandeiranas que no debemos perder de vista. La lengua portuguesa hablada en nuestro continente consolidó con Bandeira, en su poética, una vocación eterna por el hombre, por su búsqueda interior, que algunos llaman “la aventura del alma”. La preparación de nuestro poeta, sus lecturas, su entrega al oficio poético es una de las manifestaciones más poderosas de su vocación. Bandeira tendrá que ver posteriormente con el Concretismo y con lo que se dio como un cierre del “ciclo histórico del verso”, que ponía énfasis en contradicciones fundamentales de la tradición lírica del

verso brasileño. Tendremos, páginas adelante, oportunidad de subrayar con ejemplos algunos momentos en los que la expresión poética de Bandeira es genuinamente consistente y renovadora.

Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie [la poesía llamada *social* o *de contenido social*]: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do mundo* e a *Rosa do povo* [se refiere a Carlos Drummond de Andrade].²

De cualquier manera, la poesía conversacional y los alcances coloquiales de Bandeira *na lingua errada do povo, a lingua certa do povo*, abren espacios para nuevos comentarios.

El poema *Antología*, que he traducido para incluir en estas páginas, fue redactado por Bandeira seleccionando versos de sus propios poemas y apareció en *Estrela da vida inteira*. Con este poema, Manuel Bandeira sintetiza línea a línea una propuesta poética que procuró consistentemente desde sus inicios como poeta hasta unos cincuenta años después, como continuidad de su proceso creativo.

² Manuel Bandeira: *Seleção de prosa*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997. Pág. 59. No se debe juzgar mi carga emocional con base en esas pocas y breves notas [la poesía llamada *social* o *de contenido social*]: mi deseo de participar es intenso, pero sé a ciencia cierta, que soy un poeta menor. Actualmente, de entre nosotros, el poeta que escribió *Sentimento do mundo* e a *Rosa do povo* [se refiere a Carlos Drummond de Andrade] es el único que respira libremente en parajes tan altos.

Antología

La vida

No vale la pena ni el dolor de ser vivida.

Los cuerpos se entienden, mas las almas no.

Sólo queda tocar un tango argentino.

¡Ya me voy para Pasárgada!

Aquí yo no soy feliz.

Quiero olvidar todo:

-El dolor de ser hombre...

Estas ansias infinitas y vanas

De poseer lo que me posee.

Quiero descansar

Humildemente pensando en la vida y en las mujeres que amé...

En la vida entera que pudo haber sido.

Quiero descansar.

Morir.

Morir de cuerpo y de alma.

Completamente.

(Todas las mañanas el aeropuerto enfrente me da lecciones de partir.)

Cuando la Indeseada llegue

Encontrará labrado el campo, la casa limpia,

La mesa puesta,

Con cada cosa en su lugar.³

Como ya he dicho, hablar de Manuel Bandeira es hablar de una voz mayor de la poesía brasileña. Podríamos decir de él que es un autor que acompaña el desarrollo poético de prácticamente todo el siglo XX del Brasil, donde tiene una presencia permanente y constituye una referencia insoslayable en las escuelas y corrientes que durante la

³ En *Estrela da vida inteira*, [20ª edición, Nova Fronteira, 2002.]

pasada centuria promovieron nuevos y diversos debates sobre la creación poética.

Su obra poética puede emparentarse con diversos momentos de las vanguardias que transitaron los caminos de esos cien años vertiginosos y sorprendentes en los que el hombre vio realizado su sueño de volar y acercarse a las estrellas.

Para México⁴, un poeta como Bandeira resulta singular por el recorrido de su trabajo creativo que avanza en paralelo con libros significativos de nuestra historia literaria. El vínculo con América Latina en su conjunto es digno de abordarse ya que libros de poesía de amplia presencia en nuestro medio fueron publicados de manera

⁴ La poesía mexicana recorrió diversos caminos y transitó diferentes procesos líricos a lo largo del siglo xx. Podríamos decir también que el probable inicio de esta presencia poética vigesimica, si se me permite el término que sucede a decimonónico, está marcado con la publicación de *Lascas*, de Salvador Díaz Mirón (1853), [Xalapa, Tipografía del Gobierno del Estado, 1901], dotado de una asombrosa actualidad y que desde el primer año de la pasada centuria señala un sendero novedoso de nuestra poesía.

Si bien Díaz Mirón es un poeta romántico en su inicio, este libro abre la puerta al nuevo siglo y con ello aventura ya una propuesta modernista. En *Lascas*, encontramos una poesía a veces apegada a la narración tradicional en cuanto a expresión, pero ceñida meticulosamente a un trabajo de joyería fina, a una orfebrería que esculpe las palabras como pequeñas piedras preciosas que dejan esos restos; fragmentos que saltan de la piedra tallada: *lascas*.

Díaz Mirón sabe que su libro será leído deliciosamente por los amigos y de manera excesivamente crítica por los enemigos (muchos, por cierto, ganados a causa de su temperamento agresivo y desbordado). Por ello busca, y logra, dulces matices en sus poemas amorosos y rudos gritos retadores en los de otras temáticas, que contrastan con su virtuosismo formal. En muchos poemas, en un tremendo contraste con el esfuerzo artesanal y la heroicidad expresiva, los asuntos que trata resultan a veces fatalmente cercanos a la nota roja, pero siempre buscando que la estructura sonora se vincule estrechamente a la expresión poética. Mantiene para sus versos una búsqueda heterofónica. Es decir, que el acento, ya sea prosódico, ya sea ortográfico, en el mismo verso, caiga siempre en una vocal distinta. Díaz Mirón es un gran artífice y por eso dio ese título a su libro. Para Díaz Mirón, la poesía contiene tres heroísmos, que aún ahora nos permiten sintetizar los valores de la expresión poética:

Tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión.

Numerosos poemas de *Lascas* pertenecen a la tradición oral de nuestro pueblo, y es probable que quienes los retienen en la memoria no conozcan el nombre de su autor, logrando con ello lo que las coplas machadianas proponían, porque *lo que se pierde de nombre se gana de eternidad*. Eso da cuenta de la popularidad que consiguieron.

prácticamente simultánea con los del poeta Manuel Bandeira sin que pudiéramos notar una relación o una evidente influencia mutua. ¿Hemos caminado por caminos diferentes? Por lo menos en nuestro país, la poesía brasileña no ha tenido la presencia a la que su fuerza y calidad obliga. Se trata de dos idiomas que conviven en una misma región geográfica y que no han sido recíprocamente atendidos. Los escritores de Brasil suelen leer en español, lo que no ocurre recíprocamente con los de lengua hispana. Bandeira dominaba varios idiomas: inglés, español, alemán, italiano, francés y latín. Tradujo *Macbeth*, de Sheakespeare, y algunas obras de Shiller, Hölderling y Sor Juana, por ejemplo. Dejó además varios importantes volúmenes sobre literatura hispanoamericana.

En un permanente paralelismo cronológico con la obra del poeta brasileño, se expresan diversos aspectos de la modernidad poética latinoamericana. Vale la pena dar un vistazo contrastante de la poesía de Bandeira con importantes títulos que aparecieron en el mundo literario de habla hispana en los mismos años de los del Pernambucano universal. Puede ponerse así la poesía de Manuel Bandeira a la luz de un contrastante reflector latinoamericano.

En 1917, cuando Bandeira publica *A Cinza das Horas*, Amado Nervo (1870) presenta al público *Elevación*. En ese mismo año de

1917, Enrique González Martínez (1871)⁵, incluido entre los poetas que el brasileño tradujo, edita *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño*. En 1919 aparecen *Carnaval*, de Bandeira y *Zozobra*, de Ramón López Velarde (1888), además del libro de influencia oriental de José Juan Tablada (1871): los hai-kús de *Un día...*

Más tarde, el brasileño publica en 1924 *Poesías*, donde fueron integrados los libros previos *A cinza das horas* y *Carnaval*, y fue agregado *O ritmo Dissoluto*, mientras en el mundo literario de México aparecía *Urbe* [escrito Vrbe], libro ejemplar del movimiento estridentista que comandó su autor, Manuel Maples Arce (1900). Esta deliciosa convivencia de títulos importantes de la poesía hispanoamericana en coincidencia editorial con la poesía de Bandeira continúa con *Libertinagem*, de 1930, año en que aparecen *Línea*, de Gilberto Owen (1904) y *Desierto*, de Jaime Torres Bodet (1904); en ese momento Owen y Torres Bodet eran aún jóvenes poetas que pertenecieron al grupo llamado *Contemporáneos*.

En 1940 Con la salida del libro de juegos onomásticos *Mafuá do Malungo*, coincidieron los versos de circunstancia de Alfonso Reyes, publicados bajo el título de *Cortesía*. Reyes, por cierto, en la *rúa Laranjeiras*, en Río de Janeiro había trabado años antes una cercana amistad con Bandeira, que podemos suponer aderezada por

⁵ Hay un soneto de González Martínez traducido por Bandeira e incluido en su Antología Poética, se trata de Dolor (Dor). Manuel Bandeira: *Antologia poética*. Ed. Nova Fronteira. São Paulo, 2001. Página 197.

conversaciones literarias. No es extraño que de esa relación Bandeira haya escrito en 1945 un *Panorama de la poesía brasileña*, que sería publicado seis años después en el Fondo de Cultura Económica en México.

El pernambucano publica en 1948 sus *Poesías Completas*, una edición a la que se habían sumado otros libros como *Lira dos Cinqüent'Anos* y *Belo Belo*; en ese año Carlos Pellicer (1897) imprimía su *Subordinaciones*. En 1966, cuando Bandeira cumplió 80 años, se publicaron nuevamente sus poesías completas en la editorial de José Olympo, en Brasil, integrando ya prácticamente toda la obra poética.

En 1969, un año después de su muerte, se realizó una nueva compilación de la obra de Bandeira bajo el título de *Estrela da Tarde*, en tanto, nuestro muy querido Rubén Bonifaz Nuño (1923) publicaba en México *El ala del tigre*.

Entre los poetas latinoamericanos de otros países, se publicaban en los mismos años libros referenciales para la poesía del continente: En 1919 *Campo Argentino* de Baldomero Fernández Moreno y *Las lenguas de diamante*, de la uruguaya Juana de Ibarborou. En 1924 el muy reconocido y célebre *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, del Premio Nobel chileno Pablo Neruda (1904) y *Ayacucho y los Andes*, del peruano José Santos Chocano. Para 1930, el argentino Raúl González Tuñón veía salir *La*

calle del agujero de la media y el cubano Nicolás Guillén (1903) *Motivos de son*. Libros todos ellos de singular importancia en la tradición poética latinoamericana.

En 1936, mientras Bandeira estrenaba *Estrela da Manhã*, Raúl González Tuñón hacía lo propio con *La rosa blindada*. Otros estrenos coincidían con los libros del poeta Pernambucano, por ejemplo, en 1936 el argentino Leopoldo Marechal publicaba *Laberinto de amor*, y mientras salía la edición de las *Poesías Completas* de Bandeira en 1940, aparecía el notabilísimo: *España, aparta de mí este cáliz*, del peruano César Vallejo. En el mismo año de 1940 aparecen los importantes poemarios *La miseria del Hombre*, y *Últimos poemas*, de los poetas chilenos Gonzalo Rojas y Vicente Huidobro, respectivamente y *La carne contigua*, del nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez.

El año de 1969, cuando aparece póstumamente *Estrela da tarde*, de Bandeira, coincide la salida del libro ganador del premio Casa de las Américas de ese año: *Taberna y otros lugares*, del salvadoreño Roque Dalton.⁶

⁶ Con una reflexión a partir de la obra de Bandeira de los autores y libros anotados se tiene una referencia importante de la poesía de México (Nervo, González Martínez, López Velarde, Tablada y Pellicer) y de la de Latinoamérica (Neruda, Vallejo, Huidobro, Nicolás Guillén y González Tuñón), que posibilita una lectura aún más rica de ésta modernidad latinoamericana.

II.1.- La ceniza de las horas

A cinza das horas, 1917, habrá de ser el libro inaugural del poeta Manuel Bandeira, en él recogerá y aprovechará las diversas influencias asimiladas durante sus primeros años de formación, años de aprendizaje de las técnicas del poema, cuando la enfermedad lo llevó a temer incluso por su vida. Por su alto valor testimonial, es indispensable seguir el propio argumento del poeta dejado en el *Itinerario de Pasárgada*, ya que en él Bandeira nos expresa directamente las circunstancias alrededor del libro. Un dejo de insatisfacción se percibe en sus párrafos iniciales, un testimonio de inseguridad acaso que se suma a la idea del poeta menor que el propio autor propuso para sí mismo: Bandeira habla de las

[...] dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoeci, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos – *A cinza das horas*. Foi nesses treze anos que tomei consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica.¹

Las influencias iniciales de Bandeira provienen de autores europeos, principalmente franceses y portugueses, donde el idioma peninsular le

¹ Manuel Bandeira: *Seleção de prosa*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997, 592 pp.

[...] dificuldades [por escribir las memorias en el *Itinerario*] en las que me encuentro al intentar rehacer mi itinerario en el periodo que va del año 1904, en el que enfermé, a 1917, cuando publiqué mi primer libro de versos *A cinza das horas*. Fue en esos trece años cuando me di cuenta de mis limitaciones, trece años en los que formé mi técnica.

resultará notablemente contrastante con el que se hablaba en Brasil y el poeta ya reconocía como íntimamente propio en los lugares donde transcurrió su infancia. Este contraste le dará una poderosa expresión de lo que él llama *a lingua errada do povo, a lingua certa do povo*², y que me ha resultado epigráfica para escribir estas páginas. Aunque no fue para él habitual jugar con los niños en la calle, el poeta reconocía en las *cantigas de roda* y los demás juegos y rondas infantiles una influencia, “*me impregné a fondo del realismo de la gente del pueblo*”, anotaba. Esa influencia del habla popular se contrabalanceaba con la de su formación escolar donde el lenguaje que aprendía estaba poderosamente marcado por los clásicos portugueses. Más tarde, su desarrollo escritural recibirá otras marcas importantes:

As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugénio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin... Sully Prudhomme... Até Sully Prudhomme? dirá algum requintado de hoje. Até Sully Prudhomme. Foi ele que me deu a vontade de estudar a prosódia poética francesa, o que fiz no compêndio de Dorchain. Assim se explica a mania em que andei algum tempo das formas fixas baladas, rondós e rondéis; assim se explica a alternância de rimas agudas e

² A vida não me chegava nem pelos jornais nem pelos livros/Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo [...] En “Libertinagem”. *Estrela da Vida Inteira*.

graves da maioria dos poemas de *A cinza das horas*..³

A Cinza das Horas es, en efecto, un libro ceñido a formas antiguas del poema en lengua portuguesa, las rimas agudas y graves predominan a lo largo del volumen. En ocasiones, como el propio Bandeira reconocerá, sin mayor fuerza expresiva que la implícitamente lograda en lo formal con las rimas. Por cierto, el poeta argentino Nicolás Olivari, en 1922 (sí, justamente el año de la Semana), en el prólogo de *El gato escaldado*⁴, ya se había expresado críticamente de la rima en español al decir de esas “palabras con ruidito en la punta para el oído del haragán”.

La rima comenzaba a ser cuestionada por las vanguardias, que no siempre veían en ella la eficacia imitativa del sonido original en latín, procedencia natural de la rima en las lenguas romances. El libro de Bandeira la mantiene como una parte formal de la tradición, pero es evidente que le otorga una fuerza en la expresión que va más allá de la técnica. En el testimonio de Bandeira, de su puño y letra, como suele decirse, tenemos la certeza de una de sus primeras convicciones

³Manuel Bandeira: *Seleto de prosa*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugénio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin... Sully Prudhomme... Até Sully Prudhomme? dirá algum requintado de hoje. Até Sully Prudhomme. Foi ele que me deu a vontade de estudar a prosódia poética francesa, o que fiz no compêndio de Dorchain. Assim se explica a mania em que andei algum tempo das formas fixas baladas, rondós e rondéis; assim se explica a alternância de rimas agudas e graves da maioria dos poemas de *A cinza das horas*. [Pág. 305]

⁴ Nicolás Olivari: *El gato escaldado*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966. 70 pp. La frase más completa reza “[...] vaya labor de afeminamiento indigno esa de andar buscando palabras con ruidito en la punta para el oído del haragán [...]”

respecto del poema, cuando la nota reseñística de João Ribeiro, le enseñó a economizar palabras:

Mas a crítica mais desvanecedora, por inesperada, foi a de João Ribeiro no *Imparcial*. Não tratou naquele dia senão do meu livro e deu ao artigo o título "A Poesia Nova". Começava assim: "Eis aqui um excelente e verdadeiro poeta. Por que verdadeiro e excelente? Eis também uma questão de resposta difícil." Mais adiante dizia: *A cinza das horas*, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável."⁵

Bandeira sugiere que el texto de Ribeiro publicado representa una de las primeras notas críticas de su poesía, alude a la transcripción del poema "Canção de Maria", y el comentario del crítico: "Suena en mis oídos como si fueran vueltas y redondillas camonianas. Tienen la misma suavidad y frescor que aún conservan las del extraordinario lírico portugués".⁶ Bandeira juzga que los elogios quedaban bien

⁵ Manuel Bandeira: *Seleção de prosa* [Pág 318]: [...] Sin embargo, la crítica más increíble, por inesperada, fue la que hizo João Ribeiro en el *Imparcial*. Ese día no trató sino de mi libro y le puso al artículo el título "A Poesia Nova". Iniciaba de la manera siguiente: "He aquí un poeta excelente y verdadero. ¿Por qué verdadero y excelente? Esa es una pregunta difícil de responder." Más adelante decía: "*A Cinza das horas*, volumen pequeño que es, en este momento, un gran libro. El abuso de las convenciones, de los artificios y de las nigromancias más esdrújulas nos habían estropeado el sentido del gusto; este regreso a la sencillez y a lo natural es un consuelo reparador y saludable."

⁶ *Ibidem*. Pág. 319. Transcrevendo a "Canção de Maria", comentava: "... soa aos meus ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camonianas. Tem a mesma suavidade e frescor que ainda conservam as do extraordinário lírico português," Temperava esses elogios, tão cordiais, com uma advertência onde havia uma lição admirável e que muito me valeu: Na *Cinza das horas* há ainda uma ou outra rara poesia que

atemperados com uma advertência que muito lhe valia ao poeta. Ribeiro agregava que podiam encontrar-se em *Cinza das horas* diversos momentos de “rara poesia” que parecia um funesto tributo a las manias reinantes. Y transcribia:

És como um lirio
Nascido ao por-do-sol a beira d'água
Numa paisagem triste, onde cantava um sino..."

[Traduzco:

Eres como un lirio
Nacido en la puesta del sol, a la orilla del agua,
En un paisaje triste donde suena una campana...]

Bandeira continúa el comentario en *Itinerario de Pasárgada*:

Joao Ribeiro não transcreveu a quadra completa, que era assim:

És como um lirio alvo e franzino
Nascido ao por-do-sol a beira d'água
Numa paisagem triste, onde cantava um sino
A de nascer incansável mágoa...

Era como se o mestre dissesse: "Nesse poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada."

Meditei na lição e até hoje em toda poesia que escrevo me

parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela melodia ingênita que Carlyle atribuía a todas as coisas do coração. Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas [...]

lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais.⁷

Una lección que vale repetir, ya que durará toda la vida, así que en la confesión de Bandeira: “Medité la lección y hasta el día de hoy, cuando escribo poesía la recuerdo y trato de pronunciar sólo las palabras esenciales”, será integrada a su arte poética.

Al contrario de lo que pudiera pensarse, el primer conjunto poético de Bandeira, la plaquette de *Cinza das horas*, no contó con una amplia distribución, su pequeño tiraje obligó a dejar el volumen en contadas manos amigas. Por supuesto, también en un número pequeño aunque interesante de reseñistas y críticos literarios que dieron a la luz sus comentarios sobre el poemario [lo denominaré libro, no obstante su extensión]. Los apuntes de cada uno de ellos sobre Bandeira y aquel libro inicial, ofrecen un clima de aceptación en el medio literario de la época, del poeta que iniciaba el camino de la poesía.

Nao fiz grande distribuição do folheto, senão entre parentes e amigos. E um dos motivos foi que, tendo mandado um exemplar a Bilac, não recebi nenhuma resposta. Como na ocasião tivesse conhecido em Petrópolis a Flexa Ribeiro e a Leal de Sousa, ofereci-lhes o volume, Foram eles muito

⁷ Ídem. Joao Ribeiro no transcribió el cuarteto completo que decía así:

És como um lirio alvo e franzino
Nascido ao por-do-sol a beira d'água
Numa paisagem triste, onde cantava um sino
A de nascer incansável mágoa...

Era como si el profesor dijera: "Lo que importa como poesía en ese poema de ocho versos son las palabras que transcribí: el resto es relleno, es materia muerta que debe ser eliminada." Medité la lección y hasta el día de hoy, cuando escribo poesía la recuerdo y trato de pronunciar sólo las palabras esenciales.

amáveis comigo. O primeiro dedicou-me todo um rodaré na *Notícia*, onde colaborava semanalmente; e o segundo meia página da *Careta*. Américo Facó escreveu urna nota na *Fon-Fon*, assinalando as raízes portuguesas do meu lirismo. José Oiticica, que fazia crítica literária, não me lembro agora em que jornal, ocupou-se do livro lisonjeiramente, transcrevendo, entre outras coisas, o soneto "Um sorriso". Afonso Lopes de Almeida escreveu na edição vespertina do *Jornal do Comércio*, com afetuoso carinho de amigo, o primeiro que fiz no mundo literário. No mesmo jornal fui saudado em comprido artigo por Castro Meneses.⁸

Manuel Bandeira consideraba muy numerosas sus influencias literarias, aunque es frecuente encontrar ascendientes extraliterarios como la música y el dibujo. El poeta reconocía ser más sensible al dibujo que a la pintura, es por ello que solía buscar en su poesía frases que fueran como una buena línea de dibujo, "líneas sin punto muerto".

Comprendió muy temprano que el buen fraseo no era el fraseo redondo sino aquel donde cada palabra está en su exacto lugar y cada palabra tiene una función precisa *de carácter intelectual o puramente*

⁸ *Ibidem*. Pág 318. No hice una gran distribución del folleto; lo hice sólo entre parientes y amigos y uno de los motivos fue que, habiendo enviado un ejemplar a Bilac, no recibí respuesta alguna. En una ocasión conocí en Petrópolis a Flexa Ribeiro y a Leal de Sousa, les ofrecí el volumen y fueron muy amables conmigo. El primero me dedicó un lugar especial en *Notícia*, donde colaboraba semanalmente y el segundo media página de la *Careta*. Américo Facó escribió una nota en *Fon-Fon*, señalando las raíces portuguesas de mi lirismo. José Oiticica, que se dedicaba a la crítica literaria, no recuerdo en qué periódico, trató al libro de una manera muy lisonjera, transcribiendo, entre otras cosas, el soneto "Um sorriso". Afonso Lopes de Almeida escribió en la edición vespertina del *Jornal do Comércio*, mostrando un afectuoso cariño de amigo, el primero que tuve en el mundo literario. En el mismo periódico me felicitaron en un artículo escrito por Castro Meneses

musical, y no sirve sino a la palabra cuyos fonemas hacen vibrar cada parcela de la frase por sus resonancias anteriores e posteriores. Con declaraciones de esta naturaleza, Bandeira no sabía si estaba siendo sutil en demasía, pero consideraba la dificultad de explicar por qué en un dibujo o en un verso puede haber líneas vivas y muertas.

Y adicionalmente a la poderosa influencia del dibujo y su concepto, tuvo Bandeira la influencia de la música: *No hay nada en el mundo que de lo que yo guste más que de la música:*⁹

[...]escrevi o meu "Debussy" no mesmo espírito em que Schumann compusera o seu "Chopin". Escrevi também um "Samuel Tristão" (Samuel Tristão foi um dos pseudonimos de Álvaro Moreyra, cuja influencia sofri antes de o conhecer pessoalmente, tanto que minha irmã me desaconselhou o título de meu primeiro livro, porque *cinza das horas* parecia muito "Álvaro Moreyra"), um "Samuel Tristão", que afinal não incluí no livro e se imprime aqui pela primeira vez.¹⁰

Arte: eco, voz erradia
Desmaiando em ressonancias...
Extase... Melancolia
Que vem do azul das distancias...

⁹ Ídem

¹⁰ Ídem. [...] escribí mi "Debussy" con el mismo espíritu con el que Schumann compuso su "Chopin". Escribí también un "Samuel Tristão" (Samuel Tristão fue uno de los seudónimos de Álvaro Moreyra, quien influyó en mí incluso antes de conocerlo en persona, tanto que mi hermana me sugirió cambiar el título de mi primer libro porque *Cinza das horas* sonaba muy "Álvaro Moreyra"), um "Samuel Tristão", que al final no incluí en el libro y que se imprime aquí por primera vez. Se refiere a su inclusión en el *Itinerario de Pasárgada* (1954) [Pág. 319].

Alma de estátuas que acordam
Nos crepúsculos silentes...
Olhos dos que se recordam...
Sombra de gestos morrentes...

El poeta sentía que la música era el único arte que podría exprimirlo completamente. En su poesía es frecuente encontrar formas musicales como concepto de la arquitectura de un poema. Uso ambas frases con toda intención: *formas musicales*, las de su poesía y la *arquitectura* de un poema, su no cursada profesión.

Bandeira toma un tema y lo desarrolla en variaciones o bien, como en la forma sonata, elige dos temas y los opone, los hace luchar, contraponerse, trabarse, herirse y lastimarse sin dar la victoria a uno o a otro, simplemente lo contrario, apaciguarlos en un mutuo entendimiento de reposo. Bandeira sabía pues, establecer los contrastes y las afinidades en la creación poética a partir de otras artes. Para quienes no creyeran que los procedimientos de imitación de la música o el dibujo pudieran transmitirse a la palabra, el resultado del poeta está a la vista. Para él la dificultad era sólo un remedo para llegar a obtener el arte que deseaba, el resultado más satisfactorio para su poema.

Por volta de 1912, tempo em que andei me intrometendo na música e até ousei querer entender o *Tratado de composição* de Vincent d'Indy, tentei, muito sugestionado pelo livro de

Blanche Selva sobre a sonata, reproduzir num longo poema a estrutura da forma sonata. Sempre lamento ter destruído a minha sonata, onde havia um *allegro*, um *adágio*, um *scherzo* e o *final*. Não foi simples exercício: era expressão de uma profunda crise de sentimento: só que eu, como corretivo ao possível sentimentalismo, desejei estruturar os meus versos (eram versos livres) segundo a severa arquitetura musical.¹¹

Bandeira sostenía que la música y no la imitación de un modelo literario se debe atribuir a la repetición de uno o dos versos y en ocasiones a la de una estrofa entera en muchos poemas de *A cinza das horas*.¹²

En 1919 publicó su segundo libro de poemas, *Carnaval*. Mientras el anterior hacía evidente las raíces tradicionales de su cultura y formalmente sugería una búsqueda de la simplicidad, ese segundo libro se caracterizaba por un deliberado “libertinaje” de composición rítmica.

En sus dos primeros libros Bandeira es un poeta Parnasiano¹³, cuya escuela se habría opuesto al Romanticismo. Como se sabe, la

¹¹ Ídem, pág. 314. Aproximadamente en 1912, tiempo en el que anduve metido en la música, hasta me atreví a querer entender el *Tratado de composición* de Vincent d'Indy. Sugestionado por el libro de Blanche Selva sobre la sonata, intenté reproducir la estructura de la forma sonata en un poema largo. Siempre me he arrepentido de haber destruido mi sonata, donde había un *allegro*, un *adagio*, un *scherzo* y un *final*. No fue un simple ejercicio: era la expresión de una crisis sentimental profunda: sólo que yo, para corregir cualquier posible sentimentalismo, tuve el deseo de estructurar mis versos (eran versos libres) siguiendo la severa arquitectura musical.

¹² Los ejemplos de esa repetición se expresan en poemas como "A canção de Maria", "Cartas de meu avô", "Poemeto irônico", "O inútil luar", "Três idades", "Tu que me deste o teu carinho"

¹³ El término *Parnaso* se refiere a la figura mitológica que denomina una montaña en Grecia, morada de musas y del dios Apolo, lugar de inspiración para los poetas.

escuela buscó adoptar un lenguaje algo más trabajado en el que le son característicos el empleo de palabras sofisticadas y poco comunes, una consciente y propositiva recuperación de voces en desuso que para un lector común dificultan la comprensión de los textos. Las palabras “recuperadas” o reincorporadas quedan dispuestas en la construcción de frases que atienden a las necesidades de una métrica y un ritmo regulares. Esquemáticamente, para los parnasianos la poesía debe pintar objetivamente las cosas sin demostrar emoción, no para Bandeira. Este es el contexto en el que habrá de aparecer el poeta.

Al lado de “sonetos que no pasan de imitaciones parnasianas”, según el propio Bandeira, *en Cinza das horas* figura el famoso poema “Os sapos”, sátira al Parnasianismo que vino a ser declamado tres años después, durante la Semana de Arte Moderno, en la que fue usado como ejemplo [¿tal vez consciente provocación?], en la voz de Ronald de Carvalho, bajo las ruidosas protestas del público. Esa lectura fue uno de los momentos culminantes del evento.

Alguns jovens escritores também são apresentados e declamam versos modernos, a que se segue ruidosa manifestação de desagrado dos espectadores, com gritos, vaias e ofensas. O poema "Os sapos", de Manuel Bandeira, que ridicularizava o Parnasianismo, foi declamado por Ronald de Carvalho sob os apupos, os assobios, a gritaria de 'foi! não

foi! da maioria do público. Agenor Barbosa obteve aplausos com o poema "Os pássaros de aço", sobre o avião, mas Sérgio Milliet falou sob o acompanhamento de relinchos e miados."¹⁴ [...] O poeta Manuel Bandeira não esteve presente na Semana de Arte Moderna, mas seu poema *Os sapos*, de 1918, que enviou para ser lido, provocou tumulto porque zombava dos poetas parnasianos e do excesso de regras que sufocavam a espontaneidade poética.¹⁵

Os sapos es un poema de difícil traducción que refiere las características de la poesía brasileña en boga acaso hasta las dos primeras decenas del Siglo XX.

En la traducción que ahora propongo intento una aproximación rítmica de las catorce cuartetas del poema escrito por Manuel Bandeira en 1918 y publicado en *Carnaval* (1919). Esta es, así lo estimo, una de las maneras como podría leerse en castellano:

OS SAPOS

Enfunando os papos,	Hinchando el pescuezo,
Saem da penumbra,	Desde la penumbra,
Aos pulos, os sapos.	A brincos, los sapos,
A luz os deslumbra.	La luz los deslumbra.
Em ronco que aterra,	Con su voz que aterra,
Berra o sapo-boi:	Berrea el sapo buey:
- "Meu pai foi à guerra!"	- "¡Papá fue a la guerra!"
- "Nao foi!" - "Foi!" - "Nao foi!"	- "¡No fue!" - "¡Fue!" - "¡No fue!"

¹⁴ Otra vez el *Modernismo*, de Tufano. Pag 20

¹⁵ *Ibidem*, pág. 21

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancionero
É bem rnatelado."

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rima
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fórmas a forna.

Clame a saparia
Ern críticas cétricas:
Nao há mais poesia,
Mas há artes poéticas..."

Urra o sapo-boi:
- "Meu pai foi rei" - "Foi!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!"

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- "A grande arte é como
Labor de joalheiro.

El sapo *tanoero*,
Parnasiano aguado,
Dice: "El cancionero
Está bien moldeado.

¡Soy esplendoroso
Cuando como hiatos!
Mi arte no rima
Términos cognatos

Mi verso es tan bueno
Como el trigo de antes.
Hago rimas, sueno
Sólo consonantes

Va por cincuenta años
Que les di la norma
Reduje sin daños
A formas la horma.

Trae la sapería
Críticas acéticas:
Aunque no hay poesía
Hay artes poéticas..."

Brama el sapo buey
- "Fue mi padre rey"
-"No fue!" -"Fue!" -"No fue!"

Grita en un loma
El sapo *tanoero*
- "El arte no es broma:
Labor de joyero.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo."

O bien de estuario.
Todo adquiere brillo,
Todo cuanto es vario
Canta en mi martillo."

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
-"Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!"

Otros, sapos pipas
(Un mal en sí cabe)
Hablan por las tripas:
-"¡Sé!" - "¡No sabe!" - "¡Sabe!"

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lejos, donde grita,
Donde está más densa
La noche infinita,
Vierte sombra inmensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Y huido del mundo,
Sin gloria y sin fe,
En hueco profundo,
Solitario es

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

Que sollozas tú,
Doliente de frío,
Sapo cururú
A orillas del río...

Una versión prosificada puede resultar de la manera siguiente:

Hinchando el pescuezo, los sapos salen de la penumbra a los brincos. La luz los deslumbra. Con una ronca voz que produce miedo, el sapo buey berrea:

– "Mi padre fue a la guerra"

–"¡No fue!"

–"¡Sí Fue!"

–"¡No fue!"

El sapo *tanoeiro*, Parnasiano diluido, dice: "Mi cancionero está

bien martillado. ¡Véanme cómo luzco esplendoroso al comer los hiatos! ¡Qué arte! Y no rimo términos cognatos. Mi verso es bueno, es trigo puro, limpio, sin basura. Hago rimas con consonantes de apoyo. Ya hace alrededor de cincuenta años que les di la norma y reduje sin daños a formas la horma. Clame la sapería sus críticas escépticas: No hay más poesía pero hay artes poéticas...”

Brama el sapo buey: mi padre fue rey,

– “¡Fue!”

– “¡No fue!”

– “¡Fue!”

– “¡No fue!”

Grita en una loma el sapo *tanoeiro* “El gran arte es como labor de joyero. O bien, de estatuario. Todo cuanto es bello, Todo cuanto es diverso canta en el martillo.” Otros, sapos pipas (Un mal en sí cabe) hablan por las tripas:

– “¡Sé!”

– “¡No sabe!”

– “¡Sí Sabe!”

Lejos de ese griterío, ahí donde más densa la noche infinita vierte la sombra inmensa; ahí, huido al mundo, sin gloria, sin fe; en el declive¹⁶ profundo y solitario es que sollozas tú, transido de frío, sapo cururú¹⁷ de la orilla del río.

Manuel Bandeira tomó cierta distancia del evento de la Semana de Arte Moderno, ya que no estaba de acuerdo con los ataques violentos que algunos de aquellos jóvenes hacían a parnasianos y simbolistas. Después de todo, él mismo había iniciado su camino poético abrevando en esas fuentes. Muchas de sus lecturas poéticas iniciales estaban también en el protocolo de dichas escuelas.

¹⁶ La palabra *Perau* denomina a un barranco o declive que da para um rio.

¹⁷ Acota Tufano: O sapo-cururu é o único que não é ridicularizado, representando os poetas autênticos.

Para algunos críticos, Mario de Andrade y Oswald de Andrade habrían ejercido cierta influencia en la decisión de Bandeira para romper con las barreras de la tradición y comenzar una etapa experimentalista que se hizo presente en obras como *O Ritmo Dissoluto* (incluido en *Poesias*, 1924) y *Libertinagem* (1930), escritas durante la que para algunos resultó la "fase heroica", la primera etapa, del Modernismo.

De acuerdo con los estudios que han buscado fijar en el medio académico sus referencias, la poesía de Manuel Bandeira nace parnasiana y simbolista, se distingue como "o melhor verso livre em português". El poeta va del Parnasianismo al Modernismo y a experiencias concretistas, conservando y adaptando los ritmos y formas más tradicionales. La adaptación formal me resulta una de las características más destacables de su poesía.

Otros críticos sostienen que el aspecto biográfico en la poesía de Bandeira es notable y referencial y que en obras como *Libertinagem* deja una marca nítidamente moderna. Hay en el poeta una marca de melancolía y una pasión por la vida y las imágenes brasileñas. Las figuras femeninas, se dice, surgen envueltas en un ardiente soplo amoroso mientras otros poemas suyos tratan de la finita condición humana sin dejar de demostrar el deseo de trascendencia.

Predecesor de un nuevo espíritu en la poesía brasileña, Bandeira fue llamado por Mario de Andrade el “San Juan Bautista del Modernismo”.

Por medio de su amigo Ribeiro Couto, Manuel Bandeira conoció a los escritores paulistas que en 1922 lanzaron el movimiento modernista. No participó directamente de la *Semana de Arte Moderna*, como ya vimos, pero colaboró en la revista *Klaxon* y mantenía amistad con los modernistas. Continúa escribiendo y publicando poesía, además de realizar numerosos trabajos como cronista y ensayista. Colaboró también en la *Revista Antropofagia*, *Lanterna Verde*, *Terra Roxa* y *A Revista*, todas ellas de fuerte influencia renovadora. Más tarde, Bandeira practicaré en *Estrela da tarde* los postulados poéticos del Concretismo, pero no se queda en ellos, los trasciende a partir de su propio lirismo, además de que mantiene una ferviente y duradera vinculación con la música popular y un constante acercamiento, participativo, gozoso y crítico, a los posteriores movimientos culturales multidisciplinares del Brasil.

La Semana de Arte Moderna, se sabe suficientemente, inicia el lunes 13 de febrero del año de 1922, el programa incluyó música de Villa Lobos, y las ya famosas conferencias de Graça Aranha y Ronald de Carvalho. Graça Aranha resaltaba que, “en Brasil, en el fondo de

toda la poesía, aunque liberada, yace aquella dosis de tristeza, aquella nostalgia irremediable, que es el sustrato de nuestro lirismo”.¹⁸

Por su parte, los 24 poemas de *O Ritmo Dissoluto* ya muestran un Bandeira en una atmósfera más homóloga con lo que habrá de darnos el conjunto de su obra, en este libro se reúnen poemas *bandeiranos* trascendentales, poemas que aparecerán después en las antologías y que son un clímax importante de su expresión. Aparecen además los poemas en verso libre, que no abandonan, por supuesto el rigor formal, pero que optan por dejar de lado algunas formas usadas anteriormente y apelan a ritmos diversos.

A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que ponda a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte. 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, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as

¹⁸ Oswald de Andrade. *Literatura comentada*. Selección de textos, notas, estudio biográfico, histórico y crítico de Jorge Schwartz, Nova Cultural, São Paulo, 1981 [1988].169 pp.

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. Não sei se exagero dizendo que foi na rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias - *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, e quase toda a *Estrela da manhã*, e um de prosa - as *Crônicas da província do Brasil*.¹⁹

O ritmo dissoluto apareció en 1924 conjuntamente con la segunda edición de *A cinza das horas* y *Carnaval*, en un solo volumen editado por la *Revista da Língua Portuguesa*. Paradójicamente Bandeira había publicado un poema ("Poética", incluido más tarde en *Libertinagem*), donde había un verso provocador (¡Abajo la *Revista da Língua Portuguesa!*), que fue sustituido en sus versiones siguientes. El poeta describió el hecho como causal de una enorme y divertida *surpresa nos arraiais modernistas*.

¹⁹ Manuel Bandeira: *Seleção de prosa*. [Pág. 322] La muerte de mi padre y mi residencia en el monte de Curvelo de 1920 a 1933 terminaron de madurar al poeta que soy. Cuando mi padre vivía, no me preocupaba la muerte o cualquier cosa que pudiera sucederme porque sabía que poniendo mi mano sobre la suya no habría nada que no tuviera el valor de enfrentar. Sin él, me sentía definitivamente solo y era solo cómo tendría que enfrentar la pobreza y la muerte. En cuanto al monte de Curvelo, a mi departamento, el corredor más alto de un viejo caserón casi en ruinas, era, desde el fondo, puesto de observación de la pobreza más cruda y más valiente, y por el lado del frente, al nivel de la calle, zona de convivio con la muchachada sin ley ni rey que infestaba mis ventanas, rompiendo a veces mis cristales, pero restituyéndome de alguna manera mi atmósfera de la niñez en la calle *União* en Pernambuco. No sé si exagero al decir que fue en la calle de Curvelo que volví a aprender los caminos de la infancia. Allí escribí cuatro libros, tres de poesía: *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, casi toda la *Estrela da manhã*, y uno de prosa - *Las Crônicas da província do Brasil*.

Poética

Estou farto do lirismo comedido

Do lirismo bem comportado

[...]

— Não quero saber mais do lirismo que não é libertação

La exigencia de “todos los ritmos, sobre todo los innumerables”, y “estoy harto del lirismo comedido” que proponía el poema de Bandeira, fue una posibilidad de reflexión para la poesía mexicana que los jóvenes escribían a mediados de los años setenta. El poema fue traducido en México por José Vicente Anaya y con ello se instigaba a los poetas jóvenes de aquellos años a buscar novedosas formas de expresión.

Bandeira comenta que después de la muerte de su padre, él había quedado sin esperanza alguna de ver en libro los versos que hizo después de *Carnaval*, ya que nunca buscó editor para ellos.

[...] Assim, a publicação do volume *Poesias* fiquei devendo-a a dois homens a quem atacara: ao poeta que eu satirizara nos "Sapos", e ao editor contra cuja revista havia gritado "Abaixo!". É verdade que o verso irreverente foi suprimido, mas para ser substituído pelo que lá está: "Abaixo os puristas!"²⁰

O *ritmo dissoluto*, siguiendo los apuntes de Bandeira, es el libro

²⁰ Ídem. [...] Así, en la publicación del volumen *Poesias* quedé en deuda con dos hombres a quienes atacé: al poeta que satiricé en "Sapos" y al editor contra cuya revista había gritado "Abaixo!" [¡Abajo!]. Por supuesto, suprimieron el verso irreverente, pero lo sustituyeron por el siguiente: "Abaixo os puristas!"

que tiene más opiniones encontradas entre los lectores de su poesía. Bandeira anota los comentarios de Adolfo Casais Monteiro en el estudio publicado en Lisboa, en 1944, bajo el título *Manuel Bandeira*, texto que hacia la mitad del siglo XX, era el más largo dedicado a la obra poética del poeta pernambucano. Ahí, Casais Monteiro escribía "el parnasiano quebró definitivamente su instrumento de bronce; pero lo que le quedó en las manos no es un instrumento: son los pedazos con los que lo habrá de construir". Y en otro párrafo añade: "En *O ritmo dissoluto* muchos son los poemas sin ritmo de especie alguna; por lo tanto son más que un ritmo disoluto...

Aliás, dois pelo menos dos poemas de *O ritmo dissoluto* não são dissolutos de ritmo: "Noite morta" e "Berimbau". O primeiro é um dos meus prediletos em toda a minha obra, não sei se porque até hoje guardou para mim a atmosfera do lugar e do momento em que o escrevi, ou se porque, embora em versos livres, o sinto, na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os meus poemas de metro cuidadosamente construído.²¹

"Pero la mayoría de ellos", continúa el crítico portugués Casais Monteiro, "oscila entre la notación sucesiva de impresiones

²¹ Ibídem. Además, por lo menos dos poemas de *O ritmo dissoluto* no son viciosos del ritmo: "Noite morta" y "Berimbau". El primero es uno de mis favoritos en toda mi obra, no sé si se deba a que hasta hoy representan para mí la atmósfera del lugar y del momento en los que lo escribí, o se deba a que, aunque en versos libres, lo siento bien en la forma, pero necesariamente inalterables a diferencia de mis poemas de metro cuidadosamente construido. [Págs. 328,329]

desagregadas unas de las otras y la repetición de ciertos temas ya agotados en las que la nota de la melancolía se entrelaza con la de la voluptuosidad, aunque sin poder de convicción. Hay en este libro un no sé qué de tibio, de abatido e indiferente: indiferencia tanto a la poesía como a la vida, ausencia de aquella resonancia aguda o profunda que es la señal de que la poesía bajó sobre el poema”. Bandeira comenta finalmente: “O agudo crítico português confessou que O ritmo dissoluto lhe produziu certo mal-estar”.

No *Ritmo dissoluto* prossegui em certas experiências de *Carnaval*, como rimas toantes, mistura de versos brancos e versos rimados, versos livres em que ainda persiste certo ritmo de medida e rimados, coisa de que depois tomei horror. Devo dizer que figuram nele poemas que são contemporâneos dos de *Carnaval* ou mesmo anteriores a eles (“Na solidão das noites úmidas”, “Felicidade”, “Mar bravo”, que é de 1913, “A vigília de Hero”, também de 1913 ou 1914, pois escrevi-o em Clavadel, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”). Os demais é que foram compostos a partir de 1920, na rua do Curvelo ou na Mosela (Petrópolis).²²

Nuestro poeta se encarga de contrastar las opiniones sobre su

²² Ídem. En *Ritmo dissoluto* continué con ciertas experiencias de *Carnaval*, como rimas asonantes, mezcla de versos blancos y versos rimados, versos libres en los que todavía permanece cierto ritmo de medida e rimados, cosa que después me causó horror. Debo mencionar que en él aparecen poemas que son contemporáneos de los de *Carnaval* o incluso anteriores a ellos (“Na solidão das noites úmidas”, “Felicidade”, “Mar bravo”, que es de 1913, “A vigília de Hero”, también de 1913 o 1914, pues lo escribí en Clavadel, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”). Los demás fueron compuestos a partir de 1920, en la calle de Curvelo o en la Mosela (Petrópolis). [Pág. 328]

libro al referir a Octávio de Faria, que en su *Estudio sobre Manuel Bandeira*, integrado al *Homenaje a Manuel Bandeira*, publicado en 1936), escribe que *O ritmo dissoluto*, uno de los cuatro que Bandeira había publicado hasta aquella fecha (*A cinza das horas*, *Carnaval*, *O ritmo dissoluto* y *Libertinagem*, que veremos más adelante), era el que más le satisfacía “Es el momento”, decía de Faria, “en el que el poeta, venciendo las últimas barreras de la sujeción a reglas que lo paralizan demasiado, alcanza su forma más agradable.” De Faria agrega que leer *Libertinagem* inmediatamente después de *Ritmo dissoluto*, decepciona un poco; que después de poemas como "Quando perderes o gosto humilde da tristeza", "Sob o céu todo estrelado", "Carinho triste" (todos de *Ritmo dissoluto*), hasta "Evocação do Recife", "Noturno da rua da Lapa" y "O impossível carinho" (todos de *libertinagem*), No dejan de dar una impresión de ser gradualmente más tenues, una impresión de disminución de fuerzas y de menor capacidad creadora..

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que

cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo
chamei *Libertinagem*.²³

²³ Ídem. A mí me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* es un libro de transición ente dos momentos de mi poesía. ¿Transición hacia qué? Hacia la afinación poética hacia la cual llegué, tanto en el verso libre como en los versos medidos y rimados, eso desde el punto de vista de la forma; en cuanto a la expresión de mis ideas y mis sentimientos, desde el punto de vista del fondo, a la completa libertad de movimientos, libertad de la cual abusé en el libro siguiente, razón por la cual lo titulé *Libertinagem*. [Pág. 328]

II.2.- El Libertinaje de la poesía

Bandeira publicó *Libertinagem*, su cuarta colección de poemas, en 1930. La edición no fue mucho mayor que las anteriores en cuanto a número de ejemplares y se quedó en 500. Costeada por el propio autor, fue realizada en São Paulo por Pongetti & Cia., Bandeira cuenta que para disfrazar de cierto modo lo que pudiese parecer cínico en el título compuso la portada seccionando la palabra Libertinaje en tres líneas.

El poeta deja testimonio de que a mucha gente no le pareció original sino escandaloso. El tímido y reservado poeta no sabía que con esa decisión más bien de diseño, y decidida, según él, para no parecer cínico en el título, llamaría la atención contra su voluntad. La portada de *Libertinagem* no había sido la primera creación de diseño del poeta aficionado al dibujo, ya antes lo había hecho con *Cinza das horas* y *Carnaval*.¹

Libertinagem reunía poemas escritos entre 1924 y 1930, tal vez los años de mayor fuerza del movimiento modernista. Es por ello que se trata del libro bandeirano que está más dentro de la técnica y de la estética del modernismo. Para el poeta, muchas cosas de las que en el libro parecen modernismo, no eran sino el espíritu del alegre grupo de sus compañeros de aquellos años (Jaime Ovalle, Dante Milano,

¹ Ídem. [pág. 335]

Oswaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amara) El poeta pensaba que de no haber convivido con ellos no habría escrito, a pesar del propio modernismo, versos como los de "Mangue", "Na boca", "Macumba de pai Zusé", "Noturno da rua da Lapa" etc. (En este último el poeta aprovecha una anécdota sucedida con Ovalle en su casa de la *rua Conde de Lage*).

Algunos de los poemas de *Libertinagem*, habían sido publicados en "Mês Modernista", por intervención del obstinado y constante Oswald de Andrade; quien dirigió la iniciativa de mantener una constante demostración modernista fue el otro Andrade, Mario de Andrade, quien inclusive sugirió quiénes podían colaborar en la iniciativa y provocó la participación del joven Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Miller, Prudente de Moraes Neto, Martins de Almeida y Manuel Bandeira, que no quería en principio aceptar la invitación pues le parecía que los editores los presentarían *como en un circo en el que se presentan los elefantes amaestrados*. Mario de Andrade se encargó de ser suficientemente convincente.

Un dato interesante es que en *Libertinagem* nuestro Manuel Bandeira incluyó dos poemas escritos en francés: "Chambre vide" y "Bonheur lyrique". Posteriormente escribió y publicó "Chanson des petits esclaves" en *Estrela da manhã* .

Anota Bandeira:

Esses versos me saíram em francês sem que eu saiba explicar por quê. Certa vez em que eu estava preparando uma edição das *Poesias completas*, quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandaram-me um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como que emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria que suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou na idéia de que poesia é mesmo coisa intraduzível. No entanto, lá estavam em *Libertinagem* três sonetos de Elizabeth Barrett Browning, aos quais depois acrescentei um quarto. O português dessas traduções contrasta singularmente com o dos poemas originais. É que na ginástica de tradução fui aprendendo que para traduzir poesia não se pode abrir mão do tesouro que são a sintaxe e o vocabulário dos clássicos portugueses. Especialmente quando se trata de tradução do inglês ou do alemão. A sintaxe dos clássicos, mais próxima da latina, é muito mais rica, mais ágil, mais matizada do que a moderna, sobretudo a moderna do Brasil.²

² Ídem. No sé explicar por qué, pero esos versos me salieron en francés. En una ocasión en la que estaba

Me soporto nuevamente en Tufano y traduzco sus palabras:³

“[Pneumotorax] es uno de los poemas más famosos del Modernismo.

Tras de un aparente juego o broma poética, se revela el sufrimiento personal de Manuel Bandeira, la tuberculosis que lo castigó prácticamente durante toda su vida”.

“Pneumotórax”, explica Tufano, “es el nombre de un método de tratamiento de la tuberculosis pulmonar por introducción de nitrógeno o aire en la cavidad pleural. La Hemofisis es cualquier hemorragia del aparato respiratorio que se descarga por la glotis, acompañada de tos. La Dispnéia consiste en tener dificultad en la respiración”.

“Los tres primeros versos son admirables como síntesis de un drama existencial. Y el diálogo con el médico termina con un verso que se volvió muy popular como forma de expresión de lo irremediable, al

preparando una edición de las *Poesias completas*, quise terminar con eso del verso en francés, pues podría parecer pretencioso de parte mía, así que me esforcé por traducirlos. Fracapé por completo, yo, que he traducido tantos versos ajenos. Otra experiencia mía: un día me enviaron una traducción al francés de un poema mío y me pidieron no sólo que externara mi opinión, sino que hiciera correcciones y cambios libremente. Puse manos a la obra y me di cuenta que para ser fiel al sentimiento tenía que suprimir algunas cosas y aumentar otras. Al final no obtuve nada que funcionara. Todo eso me confirmó la idea de que la poesía es intraducible. No obstante, ahí estaban en *Libertinagem* tres sonetos de Elizabeth Barrett Browning, a los cuales les aumenté una cuarteta posteriormente. La versión en portugués de esas traducciones contrasta de manera singular con los dos poemas originales. En la gimnasia de la traducción fui aprendiendo que para traducir poesía no se puede echar mano del tesoro de la sintaxis y el vocabulario de los clásicos portugueses, en especial cuando se trata de una traducción del inglés o del alemán. La sintaxis de los clásicos, más cercana a la latina, es mucho más rica, más ágil y más matizada de lo que es la moderna, sobre todo la sintaxis moderna de Brasil. [Pág. 340]

³ *Modernismo*, de Tufano, página 38. Esse é um dos poemas mais famosos do Modernismo. Por trás de uma aparente brincadeira poética, revela-se o sofrimento pessoal de Manuel Bandeira - a tuberculose que o castigou praticamente durante a vida toda. Pneumotórax é o nome de um método de tratamento da tuberculose pulmonar por introdução de nitrogênio ou ar na cavidade pleural.

Os tres primeiros versos são admiráveis como síntese de uma drama existencial. É o diálogo com o médico tennina com um verso que se tornou muito popular como forma de expressão do irremediável, ao mesmo tempo amarga, irônica, bernhumorada: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.” Nesse poema, temos as conquistas principais do Modernismo: linguagem coloquial, liberdade de construção e densidade poética.

mismo tiempo amarga, irónica, plena de humor: "Lo único que queda es tocar un tango argentino." En el poema tenemos las principales conquistas del Modernismo: lenguaje coloquial, libertad de construcción y densidad poética.

PNEUMOTÓRAX

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.

A vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.

- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

- Respire.

- O Senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

- Então, doutor; não é possível tentar o pneumotórax?

- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.⁴

Traduzco:

NEUMOTÓRAX

Fiebre, hemoptisis, disnea y sudores nocturnos.

La vida entera que podía haber sido y no fue

Tos, tos, tos.

Mandó llamar el médico:

- Diga treinta y tres.

- Treinta y tres... treinta y tres... treinta y tres

- Respire.

⁴ Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002.

-
- Usted tiene una perforación en el pulmón izquierdo y el pulmón derecho infiltrado.
 - Entonces, doctor; ¿no es posible intentar el neumotórax?
 - No. La única cosa por hacer es tocar un tango argentino.

Traduzco también las palabras de Bandeira sobre los poemas donde aparecen nombres entrañables: "En la "Evocação" [do Recife] ya había mencionado el nombre de Totônio Rodrigues, que "era muy viejo y se ponía el *pince-nez* en la punta de la nariz". Ese Totônio era sobrino de mi abuelo y me parecía muchísimo más viejo que él. No sé si fue eso o la manera de usar el *pince-nez*, o su manera de hablar lo que se marcó tan profundamente en mi memoria. Tomásia era la vieja cocinera negra de la casa de la *rua da União*. Había sido esclava de mi abuelo y había sido liberada por ella misma. En aquella cocina, con su amplia estufa de ladrillo y su enorme pila, y que por las fiestas de San Antonio, San Juan y San Pedro resplandecía ardientemente con las grandes trastos de cobre coloreadas hasta el rojo, Tomásia, pequeña, delgada y de poco hablar mandaba sin contraste y me inspiraba un sagrado respeto con sus dos únicas respuestas a todas mis preguntas "hum" y "hum-hum", que yo interpretaba como "sí" y "no". Rosa era la mulata clara y bonita que nos servía de *ama-seca*. Mi madre descansaba en ella, pues la sabía de todas las confianzas. Rosa se hacía obedecer y amar sin gran bulla ni sentimentalismo.

Cuando estábamos en el momento más importante de las horas de juego, era hora de dormir. Venía ella y decía terminante: “leche y cama” y nos íbamos como borreguitos a la leche y la cama, pero antes del sueño estaban las historias que Rosa nos sabía contar tan bien....⁵

Los tres personajes descritos por Bandeira aparecen en el hermoso poema “Profundamente”, incluido en *Libertinagem*, en el que el poeta nos muestra su técnica poética inseparable del potencial expresivo. El contacto con la muerte, que Bandeira conoce *vitalmente* desde muy joven, está presente en una expresión melancólica temperada con humor. Su conciencia técnica le permite una división de temporalidades que permiten evocar un ayer anterior y distante y traerlo al presente del poema en una continuación graduada. Un poema infaltable en las antologías.

⁵ Bandeira: Seleta de prosa. Na "Evocação" já havia mencionado o Dome de Totônio Rodrigues, que "era muito velho e botava o *pince-nez* na ponta do nariz". Esse Totônio era sobrinho de meu avô e me Facecia muitíssimo mais velho do que ele. Não sei se foi isso ou a maneira de usar o *pince-ne*, ou o jeito de falar que o marcou tão profundamente na minha memória. Tomásia era a velha preta cozinheira da casa da rua da União. Tinha sido escrava de meu avô e fora por ele alforriada. Naquela cozinha, com seu vasto fogão de tijolo, o seu enorme pilão, e que pelas festas de Santo Antônio, São João e São Pedro resplandecia quentamente com as grandes tachas de cobre areadas até o vermelho, Tomásia, pequena, franzina e de poucas falas, mandava sem contraste e me inspirava um sagrado respeito com as suas duas únicas respostas a todas as minhas perguntas: "hum" e "hum-hum", que eu interpretava por "sim" e "não". Rosa era a mulata clara e quase bonita que nos servia de ama-seca. Nela minha mãe descansava, porque a sabia de toda a confiança. Rosa fazia-se obedecer e amar sem estardalhaço nem sentimentalidades. Quando estávamos à noitinha no mais aceso das rodas de brinquedo, era hora de dormir, vinha ela e dizia peremptória: "Leite e cama!" E íamos como carneirinhos para o leite e a cama. Mas havia, antes do sono, as "histórias" que Rosa sabia contar tão bem...

II.3.- Ya me voy para Pasárgada

Uno de los poemas centrales de la obra de Bandeira es exactamente *Vou-me embora pra Pasárgada*, de ahí la importancia del testimonio del poeta.

"Vou-me embora pra Pasárgada" foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem. O doutor frei Damião Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em que vencera a Astíages. Ficava a sueste de Persépolis. Esse nome de Pasárgada, que significa "campo dos persas" ou "tesouro dos persas", suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de "L'Invitation au voyage" de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me embora pra Pasárgada!" Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo,

mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a idéia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da "vida besta". Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrastra não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e "não como forma imperfeita neste mundo de aparências", uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a "minha" Pasárgada.¹

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

¹ “*Vou-me embora pra Pasárgada* fue el poema de más larga gestación en toda mi obra. Vi por primera vez ese nombre: Pasárgada, cuando tenía dieciséis años y fue en un autor griego. Creía que había sido Xenofonte, pero ya revisé dos o tres veces la *Ciropédia* y no encontré el pasaje. El doctor frei Damião Berge me informó que Estrabão e Arriano, autores que nunca leí, hablan de la famosa ciudad fundada por Ciro, el antiguo, en el lugar preciso donde venció a Astiages. Quedaba al sureste de Persépolis. Ese nombre de Pasárgada, que significa *campo de los persas* o *tesoro de los persas*, suscitó en mi imaginación un paisaje fabuloso, un país de delicias, como el de *L'Invitation au voyage* de Baudelaire. Más de veinte años después, cuando vivía solo en mi casa de la *rua do Curvelo*, en un momento de hondo desánimo, de la más aguda sensación de todo lo que no había hecho en mi vida por motivos de salud, me saltó de súbito del subconsciente ese grito extravagante y extraño: *Vou-me embora pra Pasárgada!* Sentí en la redondilla la primera célula de un poema, e intenté realizarlo, pero fracasé. Ya en ese tiempo yo no forzaba la mano. Abandoné la idea. Algunos años después, en idênticas circunstancias de desalento y tedio me ocurrió el mismo desahogo de evasión de la *perra vida*. En esta ocasión el poema salió sin esfuerzo como si ya estuviera listo dentro de mí.”

“Me gusta ese poema porque veo en él, sin esfuerzo, toda mi vida; y también porque parece que en él supe transmitir a tantas otras personas la visión y la promesa de mi adolescencia, esa Pasárgada donde podemos vivir por el sueño lo que la vida madrastra no nos quiso dar. No soy arquitecto, como deseaba mi padre, no hice ninguna casa, pero reconstruí, y no *como forma imperfecta en este mundo de apariencias*, una ciudad ilustre que hoy ya no es la Pasárgada de Ciro, y sí mi Pasárgada.

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas

Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- Lá sou amigo do rei-
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada²

Para Lêdo Ivo³, lo que se observa en el poema es que el poeta no busca especialmente desarrollar para sí un país de evasión, un fabuloso paisaje original para disfrutar de una vida paradisíaca, sino adaptar su mundo nativo y reformarlo para la expansión total de su personalidad. Lêdo subraya la idea de que en lo que Bandeira se propone en el poema es “habitar un país adecuado a su vocación por lo humano”. Siguiendo ese concepto podemos también destacar esa vocación siempre presente en la poesía de nuestro autor.

“Cantor urbano en cuya sustancia lírica se encuentra el susurro sinfónico de la vida civil”, escribe Lêdo. Para el académico, el poeta se devuelve a uno de sus territorios mentales favoritos: el mundo infantil, “con todas sus fuerzas mágicas, su conjunto de operaciones no vedadas y su poder de superación de la rutina real”. El poema de Manuel Bandeira resulta por consiguiente, al mismo tiempo, un plagio de la vida real y una recreación de la realidad.

²Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002.

³ En el ensayo “Pasaporte para Pasárgada”, publicado en *Poesia observada*, Rio, Orfeo, 1967

Otra historia relacionada con la gestación de sus poemas se da en la escritura de *Oração no Saco de Mangaratiba*, del que el poeta dice: “No es poema, es residuo de poema”. La anécdota está también referida en el *Itinerario de Pasárgada*:

Em 1926 passei duas semanas num sítio distante de Mangaratiba umas duas horas de canoa. A ida para lá, noite fechada ainda, foi a viagem mais bonita que fiz na minha vida. Vênus luzia sobre nós tão grande, tão intensa, tão bela, que chegava a parecer escandalosa e dava vontade de morrer (daquela hora é que iria sair o título do meu livro seguinte: *Estrela da manhã*). A viagem de volta foi também noturna. Saímos da praia da Figueira as duas da madrugada para apanhar em Mangaratiba o trem das cinco. Ao virarmos a ponta da Paciência, levantou-se um vento que quase dá conosco na restinga da Marambaia. Chegamos em cima da hora para pegar o trem. Caí derreado no banco do vagão. E então, numa espécie de subdelírio da extrema fadiga, todo um poema, o mais longo que já se formou na minha cabeça, começou a fluir dentro de mim. O meu esgotamento era tal, que não tive ânimo para tomar o menor apontamento. Pensei poder recompor os versos em casa. Mal cheguei, caí no sano... Quando acordei, só me restavam na memória os seis

versos da oração, única estrofe regular do poema, que era no mais em verso livre. Nunca me consolei desse desastre.⁴

⁴ Bandeira: *Seleto de prosa*. “En 1926 pasé dos semanas en un sitio distante de Mangaratiba a unas dos horas de canoa. En el trayecto, la noche era cerrada todavía, fue el viaje más bonito que hice en mi vida. Venus lucía sobre nosotros tan grande, tan intensa y tan bella, que llegaba a parecer escandalosa y daban ganas de morirse (de aquel momento iría a brotar el título de mi siguiente libro: *Estrela da manhã*). El viaje de regreso fue también nocturno. Salimos de la playa de Figueira a las dos de la madrugada para tomar en Mangaratiba el tren de las cinco. Al rodear la Punta de Paciencia se levantó un viento que casi da con nosotros en la marisma de Marambaia. Llegamos muy justos para tomar el tren. Caí extenuado en el banco del vagón. Y entonces en una especie de subdelirio de la extrema fatiga, todo un poema, el más extenso que se haya formado en mi cabeza, comenzó a fluir dentro de mí. Mi agotamiento era tal que no tuve ánimo para tomar el menor apunte. Pensé poder recomponer los versos en casa. Apenas llegué, caí no sano... Cuando desperté sólo me quedaban en la memoria seis versos de la oración, única estrofa regular del poema, que ya no era en verso libre. Nunca me consolé de ese desastre.” [Págs. 341,342]

II.4.-Estrela da manhã

Fue exactamente en su domicilio en la *rua do Curvelo* , donde el poeta escribió tres libros de poesía: *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, y casi completo *Estrela da manhã*, además del libro de prosa *As Crônicas da província do Brasil*. El poeta recuperaba así numerosas historias de su infancia. Bandeira nunca atendió el orden cronológico de sus versos para la publicación en libro, de modo que algunos de sus poemas debieron esperar el acomodo en libros posteriores.

Para Bandeira, la generación del 30, con Schmidt, Vinícius de Moraes, se distinguía de la del 22 por la seriedad en la actitud y por el gusto del decoro verbal. Bandeira supone que poemas suyos como "Balada das três mulheres do sabonete Araxá": debía parecerle *vulgar y ordinario* a la generación de 45.

A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seleta, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo Calão. Assim, a expressão "ficar safado da vida", em que o adjetivo "safado" só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, na sua condição de lugar-comum, a mesma virtude poética inicial. O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do

sabonete.¹

Hay en *Estrela da manhã* una serie de apropiaciones del lenguaje popular más trivial que logra su expresión en el contraste de los sentidos de cada término. El propio poeta reconoce lo que él llama *influencias* en poemas que ha leído en revistas, por ejemplo, y cita un poema de Pedro Dantas:

[...] publicado na revista *Verde*, de Cataguases; creio que se intitulava "Uma aventura". O que me encantou nele foi o mistério que o poeta soube insuflar numas tantas locuções trivialíssimas. Lembro-me desta, por exemplo: "Azul-marinho, dirão vocês. Porém nem sempre".²

El poeta reconoció en dos poemas suyos, uno en francés y en portugués el otro, lo que se dio en llamar emoción social, la poesía social: "Chanson des petits esclaves" y "Trucidaram o rio"³ Años más tarde reaparecerá en los poemas "O martelo" e "Testamento", así como en "No vosso e em meu coração" (*Belo belo*), y en "Lira do brigadeiro" (*Mafuá do malungo*).⁴

A los cincuenta años de edad, en 1936, Bandeira no tenía público

¹ Ídem. A mí siempre me gustó, junto con la poesía de vocabulario gongorinamente selecto, la que se encuentra en el lenguaje coloquial y hasta en la del caló. Así, la expresión "ficar safado da vida", en la que el adjetivo "safado" sólo puede ser superado por uno que no se debe escribir, sigue conservando para mí, en su condición de lugar común, la misma virtud poética inicial. El poema fue escrito en Teresópolis después de que vi en una tienda el cartel del jabón de tocador. [Pág. 343].

² Ídem. [...] publicado en la revista *Verde*, de Cataguases; creo que llevaba por título "Uma aventura". Lo que me fascinó en él fue el misterio que el poeta supo insuflar en tantas locuciones tan triviales. Recuerdo, por ejemplo: "Azul-marinho, dirão vocês. Porém nem sempre. [Azul marino, dirán ustedes. Aunque no siempre]"

³ Ídem. Pág. 259

⁴ Ídem.

que le pudiera dar cercanía con un editor para su poesía. El mismo libro *Estrela da manhã* apareció por la colaboración del papel donado por su amigo Luís Camilla de Oliveira Neto. La impresión se realizó gracias a que fue costeadada por suscriptores. Se declaró un tiraje de 57 ejemplares. (Sí, ¡57 ejemplares!), pero el papel sólo dio para imprimir 50 [!].

Lo cierto es que cuando el poeta era candidato a la Academia, las ediciones de sus versos estaban agotadas, los tirajes tan reducidos y distribuidos apenas entre amigos poetas y críticos, así lo determinaban.

Se hizo necesario realizar una apresurada edición para que por lo menos los académicos supieran quién era ese poeta candidato a ingresar a la institución. El apresurado volumen de poemas, gestionado con la intervención de amigos, fue prometido en sesenta días, aunque apareció después de la elección. Quiere decir que el poeta Manuel Bandeira, académico de la lengua en Brasil, era aun para los colegas de la Academia, un poeta prácticamente desconocido.

A los poemas editados previamente Bandeira añadió algunos nuevos bajo el título *Lira dos cinqüent'anos*. El poeta apunta que un amigo suyo observó en ese título una primera señal de lamentable academización. En esa misma edición agregó al conjunto de poemas de *Carnaval*, "A dama branca", escrito en 22 o 23, "Ou 24?". En *Lira*

dos cinqüent'anos hay cuatro poemas que para Bandeira son resultado de su actividad como profesor de literatura. "Cossante", "Cantar de amor" y los dos sonetos ingleses del volumen. El poeta reconoce que a sus 52 años ignoraba "la admirable forma lírica de la canción paralelística e ignoraba la no menos admirable combinación estrófica (*abab cdcd efef gg*) derivada por Wyatt y Surrey del soneto petrarquiano, aparentemente menos difícil, pero en la realidad más bien incómoda de manejar, debido al paso del cuarteto para el dístico, el mismo agujero de la octava rima"⁵

[...]por falar nisto, que estupendos sonetos ingleses não teria

⁵ Ídem. O "Cantar de amor" foi fruto de meses de leitura dos cancioneros. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de "velidas" e "mha senhor" e "nula ren"; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar). Escrevi o "Cantar de amor" no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista. E para ficar seguro de não ter cometido nenhum anacronismo, submeti os versos à crítica de Sousa da Silveira. A juízo do meu amigo, não havia anacronismo na linguagem; havia-o, sim, no sentimento. A observação é finíssima. Mário Pedrosa deu-me um dia a honra de me qualificar poeta muito bem realizado mas inatual. Ora, estou convencido de que homem nenhum pode ser inatual, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. O pobre José Albano fez um esforço tremendo para não ser do seu tempo e não o conseguiu. Ninguém o consegue.

A tiragem da edição de 40 foi de 2.000 exemplares. Em 44 estava ela esgotada, e pela primeira vez na minha vida recebi de uma casa editora proposta para edição dos meus versos. A editora foi a Americ - Edit., do francês Max Fischer. A edição, de 2.000 exemplares em papel comum e 65 em papel de linho. Nessa edição o livro *Lira dos cinqüent'anos* vinha aumentado de 18 poemas, um deles de 1930 ("Dedicatória"). O soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt foi o único que escrevi a sua maneira, isto é, em versos livres e sem rimas, e fi-lo assim para acentuar a minha homenagem, como se quisesse mostrar em mim ao poeta e a todos a marca de sua garra. "A última canção do beco" é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para ir dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia... "A última canção do beco" nasceu num momento destes, só que o jantar não era de cerimônia. Na véspera de me mudar da rua Morais e Vale, as seis e tanto da tarde, tinha eu acabado de arrumar os meus troços e caíra exausto na cama. Exausto da arrumação e um pouco também da emoção de deixar aquele ambiente, onde vivera nove anos. De repente a emoção se rimou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com os versos surdindo na cabeça, descí à rua, no beco das Carmelitas me lembrei de Raul de Leoni, e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquece-los, tomei um bonde, saquei do bolso um pedaço de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas numa estenografia improvisada, se não quando lá se quebrou a ponta do lápis, os versos não paravam... Chegando ao meu destino, pedi um lápis e escrevi o que ainda guardava de cor... De volta a casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, em sete estrofes de sete versos de sete sílabas. [Pág.269]

feito o Camões, tão grande virtuose da oitava, se tivesse conhecido a forma, levada à maior perfeição pelo seu contemporâneo Shakespeare.⁶

En Lira dos Cinqüent'Anos (1948), aparece Maçã (Manzana), un poema que podría adjetivarse como *visual*, del que vale la pena intentar aquí una traducción.

Manzana

Por un lado te veo como un seno marchito
Por el otro como un vientre de cuyo ombligo pende aun el
cordón placentario

Eres roja como el amor divino

Dentro de ti en pequeñas semillas
Palpita la vida prodigiosa
Infinitamente

Y quedas tan simple
Al lado de un cubierto
En un cuarto pobre de hotel

El poema es un dibujo en verso, si recordamos la afición del poeta por el dibujo y el reconocimiento de sus valores estéticos. Para Davi Arrigucci Jr., "la manzana se deja ver como un fascinante motivo pictórico, pues nos seduce por la visión y nos pone delante del misterio de la simplicidad con la que se oculta naturalmente lo sublime. Como

⁶ Ídem. [...] al respecto, qué estupendos sonetos ingleses habría escrito Camões, gran virtuoso de la octava, de haber conocido la forma, llevada a la mayor perfección por su contemporáneo Shakespeare. [Pág.351]

tantas de Cézanne, también esta manzana roja de Bandeira atrae y mantiene cautiva la mirada, porque tiene la fascinación del ser que encarna el deseo, foco de la vida y de la pasión en una naturaleza muerta”.⁷

⁷ Davi Arrigucci Jr.: *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

II.5.- Belo belo

Uno de los poemas de *Lira dos cinqüent'anos*, "Belo belo", le dio a Bandeira el título para el nuevo libro de *Poesías completas*¹, en la edición de 1951 agregó todavía catorce poemas, algunos de ellos escritos mucho tiempo antes, como "Céu", "Brisa" (que es del tiempo de la *rua do Curvelo*), "Poema só para Jaime Ovalle" y "Minha terra". "Acostumbro hacerlo" [agregar poemas anteriores que no tuvieron cupo en un libro previo], apunta Bandeira, "porque después de concluido el poema no sabía evaluar si vale la pena o porque en el momento no he encontrado una solución para alguna perplejidad".²

[...]desejo dizer alguma coisa a respeito dos poemas que tenho feito durante o sono. Foram numerosos. Infelizmente não os pude recompor depois de acordado. Só duas vezes o consegui. Da primeira vez imperfeitamente: foi o caso de "Palinódia". Ao despertar, me lembrava ainda nitidamente dos quatro últimos versos³

En su vida de poeta, Manuel Bandeira, siguiendo sus propias palabras tuvo contacto frecuente con gente nueva. Para el autor nuestro era una posible explicación de que "yo haya venido

¹ En el cual se incluye otro poema con el mismo título.

² Bandeira: *Seleção de prosa* [Págs. 355-356]

³ Ídem [...] quisiera decir algo sobre los poemas que he escrito durante el sueño. Fueron muchos. Desgraciadamente no los pude recomponer después de haber despertado. Lo logré sólo en dos ocasiones. La primera vez fue de manera imperfecta: fue el caso de "Palinódia". Al despertar recordaba claramente los cuatro últimos versos. [Pág. 355]

envejeciendo despacio". No es que yo ha buscado a los nuevos, jamás busqué a nadie, lo que de mi parte era timidez, no orgullo. Pero siempre, desde Afonso Lopes de Almeida e Ribeiro Couto, fui procurado por gente más joven que yo. Estrené con una generación que no era la mía y en las generaciones siguientes vine encontrando grandes amigos en sus mayores figuras.

Agora está aí roncando bravura a chamada geração de 45: há nela uma meia dúzia de talentos que não me toleram nem como poeta nem como homem. Dou-lhes razão, porque, como o dr. Strauss do meu confrade Austregésilo, eu "positivamente não gosto de mim". Mas eles acabarão gostando: sei, por experiência, que no Brasil todo sujeito inteligente acaba gostando de mim.

Tenho meus fãs na geração de 45: com desvanecimento o digo. Dois deles, Thiago de Mello e Geir Campos, não me deixaram sossegar enquanto não lhes dei matéria para uma edição "Hipocampo". Eis porque este ano apareceu, magrinho, o meu *Opus 10*, que será acrescentado a futura edição das *Completas*.⁴

⁴ Ídem. Ahora, la llamada Generación del 45 está ahí brava y presente: hay en ella hay una media docena de talentosos que no me toleran ni como poeta ni como hombre. Les doy la razón porque, como decía el Dr. Strauss de mi cofrade Austregésilo, yo "estoy seguro de que no me gusto". Pero acabaré por gustarles: sé, por experiencia, que en Brasil, le gusto a todos los individuos inteligentes. Tengo mis admiradores en la Generación del 45: lo digo sin pretensión. Dos de ellos, Thiago de Mello y Geir Campos, no me dejarán descansar hasta que les dé material para una edición "Hipocampo". Este año apareció, muy delgadito, *Opus 10*, que será aumentado en la futura edición de las *Completas*. [Pág.359]

En fin, este vistazo apenas a la obra poética de Bandeira, permite recordar todavía algunas anécdotas alrededor de la singular recepción que el poeta pudo obtener a través de los años. Lêdo Ivo refiere una conversación con Antonio Cândido⁵ en la que el profundo ensayista e investigador le contaba no haber podido conseguir que los alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad de São Paulo se interesasen en cierto momento en la poesía de Bandeira. Según el crítico, se concentraban más en lo que él llama la *prosa escatológica* de Oswald de Andrade. Una reflexión de Lêdo conduce a lo que él mismo denomina la sociología literaria que alumbra u oscurece autores en cada una de las épocas, “el cambio de gustos que cíclicamente ilumina o ensombrece autores de acuerdo a cada época”. Agrega Lêdo Ivo: “Cabe no olvidar que sólo hay dos tipos de poetas: los malditos y los mimados”. Se trata de un ensayo que resume de inteligente manera una visión poética de Bandeira.

“El octogenario mimado y glorioso que fue Manuel Bandeira, conoció antes la maldición”, anota Lêdo Ivo, y es que el muchacho que había nacido vislumbrando una vida sana y feliz enfrentó pronto la tuberculosis.

“Sólo cerca de los sesenta años consiguió editores para sus libros. Fueron de su propio bolsillo los recursos para *A Cinza*

⁵ En “Lembrança de Manuel Bandeira”, publicado en *Teoria y Celebração, Ensaios*. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976, 148 páginas.

das horas. *O carnaval* fue costeado por su padre, como ya había sucedido en nuestro medio con Federico García Lorca. El padre de Bandeira murió poco después... Sólo una vez logró un editor, en esos tiempos en que, sin saberlo, estaba cambiando la poesía brasileña con su voz altiva y punzante, irónica y tierna, solitaria y solidaria -con su palabra fraterna. Ya cincuentón, y candidato a la Academia, pagó de su bolsillo la primera edición de las *Poesías completas*. El poeta pasó muchos años de su vida traduciendo biografías y novelas policíacas para vivir, y escribiendo crónicas para periódicos que pagaban a cuentagotas. Eran crónicas escritas en un estilo informal [...] en ese trabajo inestancable y prolongado hasta su vejez, Bandeira se reveló también sin querer, como uno de los mejores prosistas de nuestra lengua [la portuguesa], con un estilo vivo, lleno de humor, contrario a la retórica. Escribía como los ensayistas ingleses, en una prosa coloquial que bien merecía la atención de los exigentes e intolerantes alumnos de los cursos de Maestría del profesor Antonio Candido”.⁶

Traza Lêdo Ivo algunos aspectos útiles que resumen para nosotros el asunto del poeta menor:

[...] Bandeira se sitúa siempre cerca de la trova, del madrigal, del acróstico, del soneto, de la baladilla, e inmensamente lejos

⁶ Ídem.

de las Odas y otras piezas de factura ambiciosa y que reclaman del poeta un aliento de *mergulhador*. Cuanto más largo es el poema de Bandeira, menos acabado. Sus piezas perfectas son las pequeñas en las que la emoción y el arte poética se condensan poundianamente, de preferencia si el molde pertenece a la tradición poética de la lengua con sus formas fijas. Sus poemas largos dan la impresión de perdidos o extraviados -o de inacabados- pero ¿qué es un poeta épico en nuestro tiempo? Al final del siglo pasado [se refiere al XIX], *Un Coup de Dés* de Mallarmé enseñaba el camino de la elipse, en la interpretación órfica de la tierra. Los poemas épicos de nuestro siglo [el XX] dejaron de ser composiciones vastas como las *Lusiádas*. Son piezas concentradas, verdaderas condensaciones verbales del universo, *El cementerio marino*, de Valéry; las *Elegías de Duino*, de Rilke; *La Tierra Baldía*, de Eliot; *Vientos*, de San John Perse; *Cantos* de Pound. Realmente Bandeira no ostenta la más leve predisposición para una poesía que abdique del lirismo personal y se secuestre de sí misma, para transportar los sueños, aspiraciones y sentimientos históricos de la tribu. De nuestros poetas de primera línea, es el más desaparejado de cualquier frémito épico. De tal modo se extraña en lo confesional y subjetivo que parece difícil al lector que no convivió con él o desconoce su parafernalia afectiva el

usufructo de ciertos versos de circunstancia, loas o juegos onomásticos.

Otro problema relevante se relaciona con la propia modernidad de Bandeira. Su inicio fue simbólico/parnasiano y si hubiera muerto después de *A Cinza das Horas*, este libro habría de conquistar póstumamente el aura gloriosa de *Eu*, de Augusto dos Anjos. Vivió en el “Carinho triste” de *O Ritmo Dissoluto* la transición para el verso libre y una vez inserto en el modernismo, practicaba indistintamente “todos los ritmos, sobre todo los innumerables”. No obstante, después de vivir en *Libertinagem* y *Estrela da Manhã* la plenitud de un lirismo que era liberación, el poeta se concentró en un modernismo moderado o mitigado. En 1937, con la conmemoración de su cincuentenario, inició para él un nuevo camino. El poeta se va volviendo clásico, retornando a sus orígenes pre modernistas. Poco a poco su pasado simbolista y parnasiano vuelve a galope. [...] ¿Hasta qué punto deben los poetas, principalmente los grandes, continuar produciendo versos? Para Eliot la señal de la vocación poética está en la permanencia del oficio en la edad madura, cuando la mayor parte desiste. Pero el examen de la obra de Bandeira muestra que su mejor poesía fue producida entre los 20 y los 50 años.⁷

En 1948 bajo el título de *Mafuá do malungo* el poeta publicó sus

⁷ Ídem.

versos de circunstancia. “El poeta se divierte”, comentó Carlos Drummond de Andrade, traduciendo un verso de Verlaine. “Una buena parte del libro”, continúa Bandeira, “son versos inspirados en nombres de amigos. El más antiguo, punto de partida de los juegos onomásticos es el que escribí para Temístocles Graça Aranha en 1912, cuando lo conocí en Petrópolis [...]”

El poeta indica que aunque comúnmente se dé el nombre de versos de circunstancia a los del tipo de *Mafuá do malungo*, prefirió no denominarlos *Versos de circunstância*, como su idea inicial. He aquí la explicación del título:

"Mafuá" toda a gente sabe que é o nome por que são conhecidas as feiras populares de divertimentos; "malungo", africanismo, significa "companheiro, camarada".⁸

“Por coincidencia que me fue muy grata, al aparecer aquí⁹ [en Brasil] mi *Mafuá* salió en México el volumen *Cortesía*, de Alfonso Reyes; con la diferencia que el poeta mexicano juntó a sus versos de circunstancia, versos de amigos que hablan de su persona como, por ejemplo, mi "Rondó dos cavalinhos". En corto prefacio, después de recordar la producción en el género de Marcial, Góngora, Juana Inés

⁸ Ídem. "Mafuá" toda la gente sabe que es el nombre con el que se conocen las ferias populares de diversiones; "malungo", africanismo, significa "compañero, camarada". [Págs. 357,358]

⁹ El volumen fue editado por el poeta João Cabral de Melo Neto en Barcelona, el *aquí*, como apunté arriba, se refiere al Brasil.

de la Cruz, Mallarmé y Rubén Darío, lamenta Reyes que se haya perdido la buena costumbre de tomar en serio, "o mejor en broma", los versos sociales, de álbum, de cortesía. Y agrega estas palabras que me hubiera gustado tomar como epígrafe en mi *Mafuá*:

Desde ahora digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar: que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y de las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas.¹⁰

Bandeira cuenta cómo a ciertos críticos les pareció que los versos de circunstancia podrían pasar a las *Poesías completas*. El propio Bandeira sugiere mantener los versos de circunstancia como parte del *Mafuá*. Debido a que, según él, ninguno de los versos la trasciende.¹¹

En Estrela da tarde, sorprende observar al poeta intentando una poesía de cierto tono erótico en poemas como "Desnuda", del que aquí propongo una traducción nuevamente haciendo una imitación rítmica que se resuelve en hexasílabos, en castellano [son pentasílabos, en portugués]:

Desnuda

Cuando estás vestida
Nadie se imagina
Los mundos que escondes
Bajo de tus ropas.
Así es en el día,
Cuando no sabemos

¹⁰ Palabras de Alfonso Reyes citadas por Bandeira en Itinerario de Pasárgada.

¹¹ Bandeira: *Seleção de Prosa*. Pág. 358

Cómo son los astros
Del profundo cielo.

La noche es desnuda.
Desnuda, en la noche,
Palpitan tus mundos
-Mundos de la noche-.

Brillan tus rodillas,
Relumbra tu ombligo
Brilla tu candente
Lira abdominal.

Tus pequeños senos,
-Como en la corteza
De un tronco robusto
Dos frutos exigüos-

Brillan, ah, tus senos,
Tus duros pezones,
Tu dorso, tus flancos
Y tu hermosa espalda.

Cuando estás desnuda
Desnudas tus ojos,
Tu mirada es suave,
Más lenta, más líquida.

Entonces en ellos
Salto, floto, nado,
Entro en un clavado
Perpendicular.

Bajo a lo más hondo
De tu ser, en donde

Me sonríe tu alma
Desnuda, desnuda.

II.6.- Consideraciones finales

A partir de las notas tomadas en un curso brindado por Antonio Carlos Sechin¹, podemos darnos cuenta que Manuel Bandeira es capaz de brindar al lector la impresión de que la poesía es algo sencillo, sin embargo, el poeta ejerce un oficio donde la simplicidad no es sinónimo de simplificación, sino el resultado de una ardua conquista que debió cruzar el territorio del *desaprendizaje* de la rigidez parnasiana que desalentó inclusive a algunas promesas poéticas de compañeros de su generación. Según Sechin: “Saber para superar o que se sabe, e não para perpetuar-se no júbilo ostentatório do proprio conhecimento”. Y es verdad que pocos como Bandeira conocían el arte de la versificación y eran movidos por la sed de adentrarse en los discursos ajenos, antiguos y contemporáneos, más allá de las fronteras de la propia lengua. Sus traducciones, sus textos reflexivos, dan cuenta de ello.

Como se ha podido ver, este trabajo esboza conexiones poéticas del autor estudiado. Se realizó una revisión paralela a diversos apuntes sobre la literatura brasileña, especialmente del período conocido como *Modernismo*. Como se sabe, entre nuestros autores hispanoamericanos existen documentos importantes que aluden al movimiento en su dimensión regional. Manuel Bandeira nos exigirá aún, en el futuro próximo, anotar algunas reflexiones adicionales alrededor de su obra.

¹ En la Cátedra Guimarães Rosa, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 17-21 de abril de 2006.

Este documento ha venido aludiendo y comentando conceptos como la Intimidad, la voz poética, la vida común en contraposición a la vida literaria, el lenguaje oral, el lenguaje infantil, las voces populares, etcétera. Vale decir que las opiniones estéticas de la Semana del 22 que fueron integradas al cuerpo del texto me permitieron, lo considero así, obtener un panorama contextual más nítido.

Anoto otros comentarios de Sechin: “Asediado desde muy temprano con la perspectiva de la muerte prematura, en la poesía de Bandeira se advierten una serie de adioses previos, de despedidas, de sentimientos de lo irrealizable frente a la vida. El *ub sunt* está presente; con su ineludible² sombra elegiaca yergue un territorio de fronteras ambiguas donde la impregnación de la muerte paradójicamente alimenta la necesidad de exorcizarla”.

Consoada

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caravel),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
—Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

² La muerte es la ineludible. Bandeira le dirá: “Hola, ineludible”.

Mediante un comentario general de sus títulos poéticos y la incorporación de datos relacionados con cada título, se efectuó una presentación razonada de diversos aspectos de su poesía. Al mismo tiempo se revisaron antecedentes de su poética, que se expresan sobre todo en sus dos primeros libros.

Considero que, para este documento, resultó importante contar con los testimonios críticos, revisiones epistolares y expresiones directas de la vida y obra de Bandeira. Desde luego, la poesía más renovadora y propositiva merece siempre el lugar preponderante.

Es notable el trabajo de Bandeira como crítico, ya que realizó compilaciones y estudios de obra poética de las distintas escuelas literarias y tradujo poesía española, alemana e inglesa. De muchas maneras Manuel Bandeira mantiene una posición relevante como un permanente *investigador* de novedades poéticas, pero finalmente un innovador de la poesía brasileña, en suma: un poeta instigador de búsquedas.

Pudimos introducirnos a esta obra creativa plena y sugerente anotando que Bandeira mantuvo una ferviente y duradera cercanía con la música popular y una constante participación, gozosa y crítica, en los distintos movimientos culturales multidisciplinarios del Brasil.

Bandeira es también, indudablemente, un importante prosista, ensayista y antologista, ya que tiene en esos géneros una significativa

bibliografía: textos sobre los poetas brasileños románticos y parnasianos, ensayos literarios y diversos textos testimoniales, crónicas y estudios críticos. Durante su vida, hizo crítica de artes plásticas, crítica literaria y musical para varios periódicos y revistas. Fue un excepcional traductor, área en la que destacan sus traducciones de Macbeth de William Shakespeare, del Rubayat de Omar Khayam y poemas de Goethe, Rilke y otros. Nuestro Enrique González Martínez, influyente poeta de la primera mitad del Siglo XX, fue traducido por Bandeira.

Con la obra de Bandeira y la de diversos autores de lengua española del resto del continente que compartieron esa larga contemporaneidad, se tiene un paralelismo importante de la poesía de México (Nervo, González Martínez, López Velarde, Tablada y Pellicer) y de la de Latinoamérica (Neruda, Vallejo, Huidobro, Nicolás Guillén y González Tuñón), que nos sigue dando acceso a una lectura aún más rica de esta modernidad latinoamericana.

La literatura latinoamericana tuvo en nuestro país un relativo auge hacia los años 70, cuando la dolorosa llegada de numerosos escritores exiliados de Sudamérica trajo consigo un equipaje de títulos y autores que produjo un mayor conocimiento de esa importante tradición. Si bien el llamado *boom* había ya tomado la palabra en la narrativa, fue en la poesía del sur del continente donde muchos de nosotros pudimos ver

brotar el manantial de la novedad, que comenzó a ejercer una influencia refrescante en nuestras generaciones. No obstante, la barrera del idioma provocó que la literatura del Brasil quedara un tanto lejos de nosotros.

En los últimos años ha habido en México una mayor difusión de la literatura del Brasil, numerosos poetas y narradores han sido traducidos y publicados tanto por editoriales universitarias como por otras casas editoras. Se ha divulgado también literatura para niños, así como diversas ediciones que nos proponen un panorama más extenso de las culturas del Brasil. Existen programas de difusión (radio, mesas redondas, etcétera) que ofrecen información y ejemplos de la importante literatura del Brasil. Es por todo ello que la presentación enfática de un importante poeta como Manuel Bandeira permite avanzar en el conocimiento de un enorme, rico y diverso país como Brasil, cuya complejidad étnica -y por lo tanto cultural- contiene en sí misma múltiples y valiosas posibilidades de lectura.

Deseo concluir por ahora con una reflexión adicional apuntada por el poeta y profesor Antonio Carlos Sechin³: “En Bandeira, la infancia es un refugio idílico donde la imagen del niño se preserva resguardada de la contaminación del adulto, componiendo la nostalgia de una plenitud sin fracturas”.

³ Nuevamente en la Cátedra Guimarães Rosa, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 17-21 de abril de 2006.

Bandeira es, en palabras del propio Sechin: “*El hermano pequeño de su propia infancia*”.

Así que nuestro poeta es representante de la poética de la primera mitad del siglo XX en Brasil, el renovador de un lirismo bien comportado, de un lirismo funcionario público con “expediente protocolo manifestaciones de aprecio al señor director”. Para mí, Bandeira es simplemente un indispensable.

O último poema

Assim eu quereria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.⁴

El último poema

Así yo querría mi último poema
Que fuese tierno diciendo las cosas más simples y menos intencionales
Que fuese ardiente como un sollozo sin lágrimas
Que tuviera la belleza de las flores casi sin perfume
La pureza de la llama en la que se consumen los diamantes más límpidos
La pasión de los suicidas que se matan sin explicación.

⁴ Manuel Bandeira: *Estrela da Vida Inteira*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.

Obras principales de Manuel Bandeira

POESÍA:

A Cinza das Horas (1917); *Carnaval* (1919); *Poesias* [reuniendo *A cinza das horas*, *Carnaval*, *O Ritmo Dissoluto*] (1924); *Estrela da Manhã* (1936); *Poesias escolhidas* (1937); *Poesias Escolhidas* (1937, 1948, 1955, 1961); *Poesias Completas* (1940, 1944, 1948, 1951, 1954, 1955, 1958); *Poesias completas* [reuniendo las obras anteriores además de *Lira dos cinqüet'anos*] (1940); *Poemas traduzidos* (1945); *Poesias completas* [en la 4a edición agregó *Belo Belo*] (1948); *Mafuá do Malungo* [versos de circunstancia] (1948); *Opus 10* (1952); *Poesias completas* [6a edición aumentada con *Opus 10*], (1954); *50 Poemas escolhidos pelo autor* (1955); *Obras poéticas* (1956); *Alumbramentos* (1960); *Estrela da tarde* (1960). *Estrela da tarde* (1963); *Estrela da Vida Inteira* (1966). *Meus Poemas Preferidos* (1966).

PROSA:

Crônicas da província do Brasil (1936); *Guia de Ouro Preto* (1938); *Noções de história das literaturas* (1940); *Autoria das Cartas chilenas*, separata da *Revista do Brasil* (1940); *Apresentação da poesia brasileira* (1946); *Literatura hispano-americana* (1949); *Gonçalves Dias*, biografía (1952); *Itinerário de Pasárgada* (1954); *De poetas e de poesia* (1954); *A flauta de papel* (1957); *Prosa* [donde reunió obras anteriores además de *Ensaios literários*, *Crítica de Artes y Epistolário*], (1958); *Andorinha, andorinha*, crônicas (1966); *Os*

reis vagabundos e mais 50 crônicas (1966); *Colóquio unilateralmente sentimental*, crônica (1968).

ANTOLOGIAS:

Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica (1937); *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938); *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946). Organizó los Sonetos completos y Poemas escolhidos de Antero de Quental; las Obras poéticas de Gonçalves Dias (1944); las Rimas de José Albano (1948) y, de Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira* (1958).

TRADUCCIONES:

Poemas Traduzidos (1945,1948); *Maria Stuart*, de Schiller (1955); *Macbeth*, de Shakespeare (1956); *La Machine Infernale*, de Jean Cocteau (1956); *June and the Peacock*, de Sean O' Casey (1957); *The Rain Maker*, de N. Richard Nash (1957).

BIBLIOGRAFÍA:

BANDEIRA MANUEL: *Antologia poética*, Nova fronteira, Rio de Janeiro, 2001, 226 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Antologia poética*, Sabiá, Rio de Janeiro, 1969, 242 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Antologia poética* Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001, 226 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Bandeira, a vida inteira*, edições aluimbramento, Rio de Janeiro, 1986, 184 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Bissextos Contemporâneos*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996, 300 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Meus poemas preferidos*, Ediouro, São Paulo, 2005, 208 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Evocación a Recife y otros poemas* [traducción, selección y prólogo de José Martínez Torres]. Premiá, México, 1982, 56 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Estrela da vida inteira*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1993 [2003], 447 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Manuel Bandeira: Estrella de la vida entera*. [Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso] Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003. 220 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Libertinagem/ Estrela da manhã*, Nova Fronteira, São Paulo, 2003, 112 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Seleção de prosa*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997, 592 pp.

BANDEIRA MANUEL: *Testamento de Pasárgada* [organização e estudos críticos de Iván Junqueira] Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2003, 350 pp.

Otros autores:

ANDRADE MÁRIO DE: *Cartas a Manuel Bandeira*, Ediouro, São Paulo, 2001, 252 pp.

ANDRADE MÁRIO DE: *Melhores poemas*, Global editora, São Paulo, 1997, 163 pp.

ARRIGUCCI JR. DAVI: *Humildade, Paixão e Morte*, Companhia das letras, São Paulo, 1990, 301 pp.

ARRIGUCCI JR. DAVI: *O cacto e as ruínas*, Duas Cidades, São Paulo, 1997, 128 pp.

ARRIGUCCI JR. DAVI: *Coração partido*, Cosac & Naify, São Paulo, 2002, 160 pp.

BORGES JORGE LUIS: *Arte Poética*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001, 181 pp.

BOSI ALFREDO: *Historia concisa de la literatura brasileña*. FCE (col. Tierra Firme), México, 1982, 554 pp.

- CABRAL DE MELO NETO JOÃO: *Poesía y composición*, Universidad Iberoamericana, México, 1999, 118 pp.
- CALINESCU MATEI *Cinco caras de la Modernidad*, fotocopias s/f
- CAMPOS HAROLDO DE *La razón antropofágica y otros ensayos*, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata. Siglo XXI editores, México, 2000, 226 páginas.
- CÁNDIDO ANTONIO: *Ensayos y comentarios*. FCE, México, 1995, 394 pp.
- CÁNDIDO ANTONIO: *Estruendo y liberación*. Siglo XXI, México, 2000, 262 pp.
- COSTA HORACIO: *Mar abierto*, ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana. FCE, 1998, 472 pp.
- CRESPO ÁNGEL (Selección, introducción y traducción), *Antología de la poesía brasileña* (Desde el Romanticismo a la Generación del cuarenta y cinco), Seix Barral, Madrid, 1973, 440 pp.
- DELEUZE GILLES- GUATTARI FÉLIX: *Kafka, por una literatura menor, Era, 1971, 128 pp.*
- FERREIRA DE LOANDA FERNANDO, *Antología da nova poesia brasileira*, Orfeu, Rio de Janeiro, 1970, 366 pp.
- HENRÍQUEZ UREÑA PEDRO *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, FCE, 1949. 239 pp.
- IVO LÉDO: *A República da Desilusao*, Topbooks, Rio de Janeiro, 1994, 175 pp.
- JUNQUEIRA IVÁN [COORDENAÇÃO]: *Escolas literárias no Brasil* Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2004, Tomo I - Tomo II, 838 pp.
- LAJOLO MARISA: *Monteiro Lobato, Literatura Comentada* Nova Cultural, São Paulo, 1988, 138 pp.
- LEVIN SAMUEL R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, [Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter], Cátedra, Madrid, 1977, 106 pp.
- MARCONDES DE MOURA MURILO: *Manuel Bandeira*, Publifolha, São Paulo 2001, 98 pp.
- MARTINS FLORIANO: *O começo da busca*, Escrituras, São Paulo, 2001, 283 pp.
- MOISÉS MASSAUD: *Dicionário de termos literários*, Cultrix, São Paulo, 1974. 520 pp.
- MOVIMIENTOS LITERARIOS DE VANGUARDIA*, Biblioteca Salvat, Barcelona, 1979, 144 pp.
- NERY DA FONSECA EDSON: *Alumbramentos e perplexidades*, ARX, São Paulo, 2002, 175 pp.
- OSORIO NELSON: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, 418 pp., fotocopia s/f

- PAPPE Silvia: *El movimiento estridentista*, México, tesis, UNAM, 1998. 264 pp.
- PAREDES ALBERTO, *La poesía de cada día. Un viaje al modernismo brasileño* UNAM, México, 2000, 366 pp.
- POESÍA MODERNISTA. UNA ANTOLOGÍA GENERAL, Selección, prólogo, notas y cronología de José Emilio Pacheco. SEP/UNAM, México, 1982. 258 pp.
- RIBEIRO COUTO: Três retratos de Manuel Bandeira [Introdução, cronologia e notas Elvia Bezerra], Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2004, 83 pp.
- REYES ALFONSO *La experiencia literaria*. FCE, México, 1962 [1983], 221 pp.
- SCHWARTZ JORGE, *Oswald de Andrade, Literatura Comentada* Nova Cultural, São Paulo, 1988, 170 pp.
- STREGAGNO-PICCHIO, LUCIANA, *História da Literatura Brasileira*, Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 2004, 744 pp.
- SÜSSEKIND FLORA [organización, presentación y notas], *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001, 320 pp.
- TUFANO DOUGLAS: *Modernismo, literatura brasileira (1922-1945)*, Paulus, São Paulo, 2003, 96 pp.
- YOUSSEFF CAMPEDELLI SAMIRA-ABDALA JR BENJAMÍN: *Clarice Lispector, Literatura Comentada* Nova Cultural, São Paulo, 1988, 138 pp.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/modernismo1.htm>

Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

<http://www.brasilliteratura.hpg.ig.com.br/modernismo.htm>

Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

<http://www.brasilliteratura.hpg.ig.com.br/modernismo.htm>

Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

http://www.latinarte.com/servlet/Solver?id=ENC_ENTRADA&ID_ENTRADA=148

Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=3775

Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

http://www.trevomaster.com.br/sam3/modernismo_no_brasil1.htm

Modernismo no Brasil. Modernismo (2005, 29 de marzo), [en línea].

Disponible en¹:

<http://www.rahapen.org/kprahapkm1b.htm>

Carlos Lima²:

Vanguarda e Utopia - Surrealismo e Modernismo no Brasil (2005, 29 de marzo), [en línea]. Disponible en:

http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_clima.htm

¹ (Copyright© RAHA- World Independent Writers' Home 2000-2004/ Authors)

² Poeta y profesor de *História da Cultura Brasileira* en el *Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro* - UERJ.].

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL:

Parnasianismo

- AMORA, Antonio Soares. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1955.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnesiana*. Rio de Janeiro: I.N.L., 1938.
- BANDEIRA, Manuel. Raimundo Correia e o Seu Sortilégio Verbal - Introdução a Raimundo Correia. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- CÂNDIDO, Antonio e Castello, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Edit. Sul America, 1968-1970, 5 vols.
- JORGE, Fernando. *Vida e Poesia de Olavo Bilac*. São Paulo: Exp. do Livro, 1963.
- PACHECO, João. *A Literatura Brasileira - O Realismo (1870-1900)*. São Paulo: Editora Cultrix, 1967, vol.III.
- PONTES, Elói. *A Vida Exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- RODRIGUES, Antonio Medina et alii. *Antologia da Literatura Brasileira*. São Paulo: Marco Editorial, 1979.
- SERPA, Phocion. *Alberto de Oliveira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Panorama da Poesia Brasileira III - Parnasianismo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Poesia Parnasiana*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. O Verso Romântico. In: *Do Barroco ao Modernismo*. São Paulo: Cons.Estadual de Cultura, 1967.

Simbolismo

- ARARIPE Jr. Tristão de Alencar. *Literatura Brasileira. Movimento de 1893*. Rio de Janeiro: Democrática, 1896.

- ATAÍDE, Tristão de. *Primeiros Estudos. contribuição à História do Modernismo. O Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1948.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase SiMB: 2002olista*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BELLO, José Maria. *História da República*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil, 1900*. 2. ed., Rio de Janeiro; José Olympio, 1960.
- CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro e São Paulo: Difel, 1976.
- CARONE, Edgar. *A Primeira República (1889-1930). Texto e Contexto*. São Paulo: Difel, 1969.
- CARVALHO, Elísio de. *As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.
- GÓIS, Fernando. *Panorama da Poesia Brasileira*. Vol. IV. *O Simbolismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do penumbrismo ao Modernismo*. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Ensaios, n. 95).
- GONÇALVES, Agnaldo J. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- GULLAR, Ferreira. *Augusto dos Anjos. Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- MARTINS, Wilson. *Introdução ao Estado do Simbolismo no Brasil*. Separata de *Letras*, 1. Curitiba, 1953.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira – O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966. v. IV.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira – O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966. V. 4
- MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- MURICY, Andrade. *Da crítica do Simbolismo pelos Simbolistas*. En: *Crítica e História Literária*, Anais do I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literário. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.
- MURICY, Andrade. *O Suave Convívio*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952, 3 vols.

- PEREGRINO Júnior. *Origem e Evolução do Simbolismo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957.
- REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Santos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977. (Col. Ensaio, n. 32).
- RIO, João do (pseud. de Paulo Barreto). *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. [1911].
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Poesia Simbolista*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- SILVEIRA, Tasso da. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- VÁRIOS. *À Margem da História da República* (Ideais, Crenças e Afirmções). Depoimentos da Geração Nascida com a República. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- VERISSIMO, Erico. *Estudos de Literatura Brasileira*. 6 séries. Rio de Janeiro: Garnier, 1901-1907.
- VÍTOR, Nestor. *Cartas à Gente Nova*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- VÍTOR, Nestor. *Crítica de Ontem*. Rio de Janeiro: Ribeiro & Maurílio, 1919.

Modernismo

- ABDALA Jr., Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981. (Col. Ensaio, n. 73)
- ABDALA Jr., Benjamin. *José Lins do Rego*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ABDALA Jr., Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef; NADAI, José Fulaneti de. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- ADONIAS FILHO. *Modernos Ficcionalistas Brasileiros*, 1ª série. Rio, 1958.
- ANDRADE, Almir de. *Aspectos da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, Schmidt, 1939, p 107-121.
- ANDRADE, Carlos D. "Retrato Natural", in *Jornal de Letras*, nº 1, julho de 1949.
- ANDRADE, Mário de. Poesia em Pânico. In *Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, s/d, pp.41-47.
- ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" in *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins, 1946, p. 15-21.
- ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Mário. *O Empalhador de Passarinho*. S. Paulo, Martins, 1946.

- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Livraria Martins, ed., s.d. (1945).
- ARRIGUCCI, David. *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- ARRIGUCCI, David. *O Cacto e as Ruínas - A Poesia entre Outras Artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- ATAÍDE, Tristão de. *Estudos*. 5 séries. Rio de Janeiro (I, A Ordem, 1927; II, Terra de Sol, 1928; III, A Ordem, 1930; IV, Centro Dom Vital, 1931; V. Civilização Brasileira, 1933).
- ATHAYDE, Tristão de. *Estudos*. 5ª série, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935, p.93-96.
- ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- AZEVEDO Fº. Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio, 1970.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima. O Roteiro de uma Contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- BANDEIRA, Manuel e AYALA, Walmir. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Moderna. Depois do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. 2ª ed., Rio, 1954.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Testamento de Mário de Andrade e Outras Reportagens*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1954.
- BARBOSA, Rita de Cássia. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livr. S. José, 1966.
- BORBA DE MORAIS, Rubens. *Domingo dos Séculos*. Rio de Janeiro: Candeia Azul, 1924.
- BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Erico Verissimo*. Proto Alegre: L & PM, 1995.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. As Letras na Primeira República. In: *História Geral da Civilização Brasileira* (org. por Boris Fausto). *O Brasil Republicano*, 2º volume. São Paulo: Difel, 1977.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

- BOSI, Alfredo. *Moderno e Modernista no Brasil*. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRAGA, Rubem (org.). *Antologia Poética - Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef e ABDALA Jr., Benjamin. *Clarice Lispector*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o Mundo Substantivo. In *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, pp.55-65.
- CAMPOS, Haroldo de. *Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CÂNDIDO, Antonio. "Inquietudes na Poesia de Drummond", in *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p.93-122.
- CÂNDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. São Paulo, Martins, 1945.
- CÂNDIDO, Antonio. Erico Verissimo de 30 a 70. In *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CÂNDIDO, Antonio; Castello, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira - Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CASAI MONTEIRO, Adolfo. *O Romance e os Seus Problemas*. Lisboa, Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.
- CASTELO, José Aderaldo. *Método e Interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- CAVALHEIRO, Edgar. *Testamento de uma Geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- CHAVES, Flávio Loureiro *et alii*. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre: UF-RGS, 1970.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CHIACCHIO, Carlos. *Modernistas e Ultra-Modernistas*. Bahia: Progresso, 1951.
- CORREIA, Roberto Alvim. *Anteu e a Crítica*. Rio. J. Olympio, 1948.
- COSTA LIMA, Luís. "Jorge Amado". In *A Literatura no Brasil*, 2ª ed. vol. V, (dir. Afrânio Coutinho). Rio, Ed. Sul Americana, 1970, p 304-326.

- COSTA LIMA, Luis. "O Princípio-corrosão na Poesia de Carlos Drummond", in *Lira e Antílira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 133-236
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 2^o vol. V. *Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. Sul-Americana, 1970.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Manuel Bandeira, Passeios na Ilha*. Rio de Janeiro: Simões, 1952, p.239-251.
- DUTRA, Waltensir. Descoberta Integração e Plenitude de Orfeu. In *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- FARIA, Otávio de. "O Novo Romance de Rachel de Queiroz", in *Boletim de Ariel*, I-7, abril de 1932, p.8
- FARIA, Otávio de. *Dois Poetas - Augusto Frederico Schimidt e Viníciu de Moraes*. Rio de Janeiro, Ariel, 1935, p.233-331.
- FERREIRA DA SILVA, Dora. "A Temática na Poesia de Vinícius de Moraes" in *Diálogo*, nº 11, agosto de 1959.
- FERREIRA DE LOANDA, F. *Panorama da Nova Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1951.
- FREIRE, Natércia. "Poetisas do Brasil", in *Atlantico*. Lisboa, 3^a série, nº 3, 1950.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Recife: Ed. Região, 1952.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara. Palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio, Livraria S. José, 1955.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer e BARBOSA, Rita de Cássia. *Cecília Meireles*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- GOMES MACHADO, Lourival. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo: Depto. de Cultura, 1948.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- GRAÇA ARANHA. *Manifestos de Marinetti e seus Companheiros*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1926.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio, José Olympio, 1933.
- GULLAR, Ferreira. Situação da Poesia Brasileira. In: *Cultura Posta em Questão*. Civ. Brasileira, 1969.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- HOUAISS, Antônio. *Seis Poetas e um Problema*. Rio de Janeiro: MEC, 1960.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- LAFETÁ, João Luís. *Mário de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LESSA, Luís Carlos. *O Modernismo Brasileiro e a Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.
- LIMA, Alceu Amoroso; Corrêa, Roberto Alvim; Sena, Jorge. *Oswald de Andrade - Trechos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1977, (Nossos Clássicos), 2ª edição.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira (Mário, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira, 1968.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre a Poesia Brasileira*. S. Paulo, 1976.
- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 5ª série. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1947.
- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. 6 séries. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941-45.
- LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LUCAS, Fábio. *Horizontes da Crítica*. Belo Horizonte, 1965.
- MACHADO Fº, Aires da Mata. *Crítica de Estilos*. Rio, Agir, 1956.
- MALARD, Letícia. *Escritos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- MARQUES, Oswaldino. *O Laboratório Poético de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- MARQUES, Oswaldino. *O laboratório poético de Cassimiro Ricardo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- MARTINS, Hércio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
- MARTINS, Wilson. 50 anos de Literatura Brasileira. In: *Panorama das Literaturas das Américas (De 1900 à Atualidade)*, sob a direção de Joaquim de Montezuma de Carvalho. Angola: Nova Lisboa, 1958. vol. I.

- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira - O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965, vol.VI.
- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira. O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1965, vol.V.
- MASSI, Augusto. *Artes e Ofícios da Poesia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- MELLO E SOUSA, Antonio Candido e Gilda. *Introdução*, in *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p.50-70.
- MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. Movimento Geral da Literatura Contemporânea no Brasil. In: *O Tempo e o Modo do Brasil*. Lisboa, 1967.
- MELO NETO, João Cabral de. (org.). *Antologia Poética - Murilo Mendes*. Brasília: Editora Fontana/INL, 1976.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MENDONÇA TELES, Gilberto. *Drummond - A estilística da Repetição*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Cinqüenta Anos de Literatura*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico, V*. São Paulo, Martins, 1948.
- MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.
- MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Vinícius de Moraes*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira (Análise e Interpretação Literária)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- MURICY, Andrade. *A Nova Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1936.
- NEME, Mário. *Plataforma da Nova Geração*. Porto Alegre, 1945.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.
- NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.93-143.
- PALLOTINI, Renata. "Viníciu de Moraes: aproximação" in *Revista Brasiliense*. São Paulo, 1958.
- PEIXOTO, F. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense 1980.

- PEREGRINO Jr. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio, s/d.
- PIGNATARI, Décio. Situação Atual da Poesia no Brasil. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*. Faculdade de Filosofia de Assis. São Paulo, 1963. O Congresso realizou-se em 1961.
- PONTES, Joel. *O aprendiz da Crítica (1955-1959)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- RENARD, Perez. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, 1ª série, Rio, 1960.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTA CRUZ, Luis. *Jorge de Lima - Poesia - estudo e antologia*. Rio de Janeiro: Agir, 1958 (Nossos Clássicos).
- SCHWARTZ, Jorge. *Oswald de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SENNA, Homero. *República das Letras*. Rio de Janeiro: Livraria S. José, 1957.
- SILVA BRITO, Mário da. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civil. Bras., 1968.
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio. *Poesia Moderna*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- SILVEIRA, Tasso da. *Definição do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Forja, 1932.
- SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinícius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e Participação. In: *Novos Estudos*. Cebrap, nº 26, março de 1990.
- TATI, Miécio. *Jorge Amado, Vida e Obra*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1961.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VITOR, Nestor. *Os de Hoje. Figuras do Movimento Modernista Brasileiro*. São Paulo: Cultura Moderna, 1938.
- ZILBERMANN, Regina. *Mário Quintana*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

