

## BANDEIRA, DRUMMOND E A NOVA POESIA BRASILEIRA

Raquel Beatriz Junqueira GUIMARÃES<sup>21</sup>

### RESUMO

Poeta e intelectual, Bandeira se tornou, no decorrer do século XX, um artista admirado e reverenciado e um historiador, crítico e teórico referenciado. Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, igualmente se empenhou na arte poética, no exercício crítico, nas experiências formais e tem sido constantemente retomado por escritores, seja de modo explícito, como faz Adélia Prado e Cacaso, seja por meio de alusões. Esta comunicação pretende discutir as tendências da poesia brasileira contemporânea e refletir sobre o modo como poetas das últimas décadas do século XX e deste início do século XXI mantêm com Bandeira e Drummond um expressivo diálogo criativo e, por vezes, teórico e estilístico. A base desta comunicação é a obra poética dos dois autores modernistas e a evidência de sua presença em textos poéticos de autores como Cacaso, Ana Cristina César, Sérgio Alcides, Angélica Freitas, Bruna Beber, Mário Alex Rosa dentre outros poetas brasileiros do final do século XX e do início do século XXI. O que se pretende é evidenciar que ritmos, temas, formas e concepções são retomados pelos novos autores e que alguns conceitos dos escritores modernistas são também experimentados pelos que hoje fazem a nova poesia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira; novos escritores; Manuel Bandeira; Carlos Drummond.

“é difícil nascer novo”

(Carlos Drummond de Andrade)

Poeta, crítico e historiador da literatura, Bandeira se tornou, no decorrer do século XX, um artista admirado e reverenciado, um historiador, crítico e teórico referenciado. O mesmo ocorreu com Carlos Drummond de Andrade, poeta empenhado e inovador, crítico e leitor agudo que, constantemente, vem sendo retomado por escritores, seja de

---

21 PUC Minas, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Letras. Rua Vital Brasil, 231/102. 31.270-190. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. [raquel.beatriz@oi.com.br](mailto:raquel.beatriz@oi.com.br).

modo explícito, como faz Adélia Prado e Cacaso, seja por meio de alusões, ironias indiretas ou diretas, como o que ocorre nas poesias de Roberto Piva e Angélica Freitas.

Esse fenômeno, aqui discutido por meio do que ocorre nos processos de citação da poesia desses dois escritores modernistas, faz parte de uma tendência do procedimento criativo dos poetas contemporâneos qual seja o de “não tomar o novo como critério de valor, por não se fundamentar mais na estética da mudança” (Yokozawa; Bonafim, 2015: 7).

Juntamente com esse fenômeno próprio da Literatura, o de se retomar e se reescrever, como processos de retrospecto e prospecção, observa-se em publicações recentes que vários escritores, por diversos meios, passaram a reivindicar a herança de Bandeira e Drummond. Em alguns casos, os leitores especializados ou os editores dos novos escritores reivindicam essa herança poética.

Nossa comunicação pretende discutir os modos como a herança de Drummond e Bandeira é reivindicada pela crítica e pelos poetas das últimas décadas do século XX e deste início do século XXI. Supõe-se que um importante número de escritores mantém com Bandeira e Drummond um expressivo diálogo criativo e, por vezes, teórico e estilístico. A base dessa comunicação é a obra poética dos autores que constroem esse diálogo e tem a função de apresentar as primeiras notas de uma pesquisa que se inicia. Para isso, trazemos exemplos de textos críticos e poéticos de Cacaso, Ana Cristina César, Orides Fontela, Roberto Piva, Angélica Freitas, Bruna Beber, Sérgio Alcides e Mário Alex Rosa. O que se pretende é evidenciar algumas formas, ritmos, temas e concepções poéticas que são retomados pelos novos autores, ao fazerem um movimento de certa adesão ao cânone, afirmarem a tradição literária brasileira e, por vezes, ironizarem-na ao tentarem se distinguir dela para, de certo modo, participarem de sua criação.

Nosso interesse nessa questão iniciou-se pela observação de algumas apresentações editoriais e críticas dos novos autores, principalmente os do início do século XXI. Dentre esses podemos citar o texto de Newton Bignotto na orelha do livro *Pier*, de Sérgio Alcides, publicado em 2012:

O Mergulho de Sérgio Alcides nas profundezas do ser não faz dele, no entanto, um poeta metafísico. Na universalidade de seus temas, encontramos não apenas a referência à musa de carne e osso, que o transporta para além do cotidiano mesquinho das grandes cidades, mas também uma ligação com seu tempo literário e com seu país. *Herdeiro de poetas como Drummond e Bandeira, ele é também o escritor sensível à natureza e à história do Brasil.*

Sua obra evoca a crueza mineral do solo, as praias e a beleza do sertão.  
(Bignotto, 2012. Grifo nosso)

Nesse pequeno trecho-depoimento, Bignoto parece considerar, como traço de herança entre os poetas, o fato de Alcides ser escritor sensível à natureza e à história do Brasil, características que parecem estar presente nas obras de Drummond e Bandeira e que podem ser reconhecidas pelos leitores, ao entrarem em contato com a obra do autor de *Pter*.

Aproximação semelhante pode ser vista no texto de apresentação da escritora Bruna Beber, no livro *Balés*, publicado em 2009. O texto da orelha, sem assinatura, apresenta a autora do seguinte modo:

(...) Por essas e outras razões, trata-se de um livro corajoso e ousado, que compreende, com maturidade, que a poesia pode conter uma estrutura complexa e extensa, a reunir polos antagônicos. Conciliando-os por meio do rigor que toda poesia exige, encontram-se diversos aspectos díspares em *Balés*: o clássico e o popular, o tradicional e o renovador, o tom contido e o exagerado, entre muitos outros. *Dai a possibilidade de a sua obra também remeter os leitores à poesia de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade.*  
(Grifo nosso)

Nesse caso, a jovem autora é aproximada a dois ícones do modernismo por fazer algo que eles, segundo o autor do texto de apresentação, já faziam: a reunião de polos antagônicos, evidenciando, mais uma vez, uma espécie de leitura corrente da obra dos autores canônicos.

Outro autor que também é associado a diversos escritores da poesia brasileira é o poeta Mário Alex Rosa. Embora seja poeta reconhecido em alguns grupos, seu primeiro livro de poesia foi publicado em 2012. De acordo com Murilo Marcondes de Moura, na apresentação da obra, nas orelhas da capa:

Grave e doloroso, o livro se funda, porém, na brandura da voz, no âmbito mais recôndito do sujeito, *que soube acolher, de modo muito próprio, diferentes lições de estilo, de Cláudio a Alphonsus e Affonso Ávila, de Bandeira a Murilo Mendes e Drummond*, filtrados, por vezes, no registro informal aprendido em Leminski, Cacaso, e ao menos em parte, Armando Freitas Filho. Essa confluência de vozes heterogêneas, ao invés de despersonalizar, antes potencializa a singularidade de Mário Alex Rosa  
(Moura, 2012)

No caso de Mário Alex, o crítico o coloca como uma espécie de herdeiro tanto dos poetas anteriores a Bandeira e Drummond, quanto de alguns posteriores a eles, mais

uma vez demonstrando a preocupação da crítica de filiar o novo escritor, ou o escritor recém-publicado, a uma espécie de tradição literária preexistente.

Esse mesmo procedimento crítico ocorre com escritores de outras gerações. Esse é o caso do que acontece com Orides Fontela. No *site* de Antônio Miranda, na apresentação da autora paulista, Fabrício Carpinejar escreve:

Orides Fontela, em *Teia*, se apresenta fiel à tríade dos grandes poetas brasileiros (Drummond, Cabral e Bandeira); prova disto são os poemas que ressaltam a importância do cânone brasileiro usando como recurso a metalinguagem como para reafirmar a inquietação drummondiana (“Para C.D.A” e “Perdi o bonde”), a precisão geométrica cabralina (“João” e “O pássaro-operário”) e a reinvenção do cotidiano de Bandeira (dada em *Teia* através do dito popular e da constatação súbita de uma realidade lírica) são elementos chave para criação de uma poética singular. (Carpinejar, 2007)

Por esse comentário, nota-se que, mais uma vez, a singularidade da artista está atribuída ao fato de ser “fiel” a grandes poetas e a reafirmar alguns elementos da poética daqueles: a metalinguagem, a expressão lírica da inquietação, a precisão geométrica e a reinvenção do cotidiano. Esse é um exemplo de que a aproximação de poetas novos a figuras canônicas da literatura não ocorre só neste século XXI. Também no século XX isso ocorreu, como no caso de Orides Fontela.

Situação semelhante é a que ocorre com Ana Cristina César. Silviano Santiago, para discutir a obra da autora, escreve um ensaio intitulado “A falta que ama”. No texto, Santiago afirma que a poesia de César “desabrocha pela noção de perda do centro (das atenções). A figura humana que ocupa o centro do drama encenado pelo poema – ou seja, o eu lírico – é obrigada a ceder o lugar privilegiado, que ocupava, para muitas viagens que o pai faz” (Santiago, 2004:104).

Para Santiago

Carlos Drummond surpreendeu com uma expressão notável a situação que estamos caracterizando, “a falta que ama”. Leiamos uma estrofe do poema que leva esse título:

Entre areia, sol e grama  
o que se esquiva se dá,  
enquanto a falta que ama  
procura alguém que não há.

É a falta que ama quem escreve os primeiros poemas de Ana Cristina.

(Santiago, 2004:104)

E, ao dizer isso, Santiago aproxima a poética de Ana Cristina da concepção lírica drummondiana. Com esse gesto, o crítico estabelece um vínculo entre uma obra e outra. E radicaliza ainda mais esse vínculo ao afirmar que Ana Cristina, ao escrever “e repitamos a amadora sou,/ armadora decerto atrás das portas” (Cesar, 2004:13), faz lembrar o processo da palavra-puxa-palavra de Carlos Drummond. Assim, Santiago a aproxima de uma espécie de processo de escrita que, sem deixar de ser particular, de Ana Cristina, já habita a ancestralidade literária da nova escritora, por ser, na verdade, a evocação de um processo de escrita de um poeta que constitui o cânone nacional.

Por esses exemplos apresentados até aqui, fica claro que um dos movimentos de convocação da tradição da poesia brasileira se dá, principalmente, pelo agir da crítica. Há, entretanto, outras formas de diálogo entre os escritores de tempos diferentes que são perceptíveis. É o que ocorre com os exemplos que elencamos a seguir.

### **Roberto Piva e o poema “Visão 1961”**

Roberto Piva, em seu poema “Visão 1961”, parece nos remeter à noção de caos presente em “Visão 1944”, de Carlos Drummond. Na visão da guerra, o poeta modernista se vê menor do que precisa, com seus olhos pequenos para ver o caos.

Meus olhos são pequenos para ver o mundo  
que se esvai em sujo e sangue,  
outro mundo que brota, qual nelumbo  
– mas vêem, pasmam, baixam deslumbrados. (Andrade, 2007:207)

O espanto provocado pela guerra vem contido pelas quadras, numa surpreendente regularidade estrófica que, de certo modo, agudiza o caos do que não se pode ver, por confrontá-lo com a forma poética regular que representa os limites do olhar lírico. Assim, o mundo que se esvai em sangue e o que brota como nelumbo, numa referência às plantas cujas raízes ficam submersas à lama e cujas flores desabrocham com os raios de sol, se encontram no olhar contido, assombrado e inquieto do sujeito poético. Roberto Piva, com seu poema “Visão 1961” traz outro caos, o das alucinações:

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo  
Invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma  
flor de saliva  
(...)  
minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria

plástica eriçando o pelo através das ruas iluminadas e nos arrebalde  
de lábios apodrecidos  
na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um  
Lótus colocando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu  
que renasce nas caminhadas  
(...)  
os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando  
em jejum de Vida as trombetas de  
fogo de Apocalipse  
(...)  
no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória  
atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores  
pulam no Caos. (Piva, 2007:54)

O que parece ser possível ver é o desbunde do efeito dos narcóticos, que promove imagens exóticas “como uma flor de saliva”, os “lábios apodrecidos” e as “máquinas de fezes”. Em meio aos conflitos delirantes, o poeta “marginal” parece que confirma o mundo-nelumbo anunciado pelo poeta de Itabira, mas percorre caminhos diferentes. Em um a contenção da estrofe regular, em outro a desmesura do verso livre e a constituição de um poema-prosa, prosaico até. Ainda assim, pode-se dizer que, nos dois textos, há a explicitação de que o eu lírico se encontra imerso em um trauma coletivo: a guerra, no primeiro, e o caos do delírio e da realidade delirante, para o outro.

### **Angélica Freitas: os óculos, o bigode e os sapos**

De outra geração, Angélica Freitas também elege o poeta itabirano para estabelecer seu diálogo com a tradição. Em *Rilke shake*, primeiro livro da autora, encontramos os seguintes versos:

Ai que bom seria ter um bigodinho  
além das lentes dos óculos ficar  
escondida por trás de uma taturana  
capilar

um bigodinho para poder estar

um bigodinho para sair à rua e ver  
o mundo mas se esconder (Freitas, 2009:11)

Esses versos nos remetem, por contraponto e ironia, ao “Poema de 7 faces”, de Carlos Drummond de Andrade, em especial em sua terceira estrofe:

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode. (Andrade, 1967)

Se contrapontarmos o “Poema de 7 faces” com os versos de Freitas, a voz feminina soa irônica por desejar ter um bigodinho, pois desnuda o homem ao denunciar que o bigode é mais um modo ocultar, do que de revelar a tessitura humana do sujeito que se afirma “sério”. É também forma de fragilizar o homem forte, ao evidenciar sua necessidade de se esconder, e mais, salienta o olhar de cobiça dos olhos que “não perguntam nada” diante do bonde que “passa cheio de pernas/ pernas brancas pretas amarelas.”

É, também, em Angélica Freitas que podemos avistar um diálogo com “Os sapos”, poema de Bandeira. No poeta pernambucano podemos ler nos versos do famoso poema:

Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.

A luz os deslumbra.  
(...)

O sapo-tanociro,  
Parnasiano aguado,  
Diz: — Meu cancionero  
É bem martelado. (Bandeira, 1986:158)

Freitas também nos leva para a figura do sapo saltador. No poema “casino”<sup>22</sup>, palavra que alude a um só tempo à casa e ao jogo, a poeta parece dialogar com os que preferem a poesia rasa. Numa primeira estrofe pode-se ler:

você prefere o cru  
ao creme:  
boca ostra língua  
lago lua lugar  
paisagem com pinheiros  
ao fundo. (Freitas, 2007:27)

---

22 Casino, do francês, é, também, referência a um jogo de cartas para quatro parceiros

Com esses versos, apresenta-se uma reflexão sobre o fazer poético apressado, sem a maturação adequada, feito de imagens comuns. A segunda estrofe do poema oferece como que uma saída para os que preferem “o cru ao creme”:

você precisa  
habitar as elipses  
precisa dissecar  
o sapo da poesia  
— não abole o poço  
salta saltador  
o grande salto (Freitas, 2007:27)

Se, em Bandeira, o poema “Os sapos” ficou consagrado pela ironia aos parnasianos, numa espécie de gesto retrospectivo em relação a seu tempo, como que a desdenhar do passado e do gosto pela glória fácil de alguns escritores, na jovem autora a imagem do sapo parece ser prospectiva, uma espécie de tomada de consciência sobre a composição poética, a confissão sobre a necessidade de construir as elipses, dissecar palavras. E mais, traz a significativa imagem de poço, ponto de encontro dos dois escritores, para significar o fazer poético, palavra que traz consigo o sentido da escavação, da exploração tão adequada para expressar figurativamente o gesto criativo do poeta. Se “habitar as elipses” e “dissecar o sapo da poesia”, nos dizeres de Freitas, são saídas para a escrita apressada, pode-se supor que ela adere às convicções de Bandeira no que tange à necessidade de, no jogo da criação literária, realizar um trabalho poético cuidadoso longe da grita, na densidade da noite infinita: “Lá, fugido ao mundo/ Sem glória, sem fé” (Bandeira, 1986:159).

### **Cacaso – Fazendeiro do mar e o fazendeiro do ar**

*Mar de mineiro* é o livro de poesia publicado por Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, em 1982, com 46 poemas, em sua maioria, muito breves, em um tom irônico e crítico e, às vezes, íntimo e confessional. No poema “O fazendeiro do mar”, publicado nesse livro, já pelo título se observa certo jogo ao replicar, no sentido duplo desta palavra, fazer uma réplica, cópia, e contestar o *Fazendeiro do ar* de Drummond. Cacaso, em um longo poema descritivo-conceitual, como que glosa o mote retirado dos versos drummondianos: “Dos cem prismas de uma joia, quantos há que não presumo”,



presentes no primeiro poema de *Fazendeiro do ar*, “Habilitação para a noite”. E parece, ainda, dialogar com a afirmação de Drummond sobre o Rio de Janeiro: “Teu profundo mar conduz a Minas/ Minas além do som. Minas Gerais.”

No poema de Cacaso, aparecem o ar e o mar juntos, e os conceitos dados a Mar de mineiro parecem negar o próprio mar, como se observa em definições, tais como:

Mar de mineiro é  
  inho  
mar de mineiro é chão  
(...)  
Mar de mineiro é garoa  
(...)  
mar de mineiro é margem  
(...)  
mar de mineiro é quase  
mar de mineiro é  
  Goiás  
Mar de mineiro é colinas  
mar de mineiro é  
minas. (Brito, 2012:40)

A definição presente nos últimos versos do poema pode remeter o leitor aos vários sentidos da palavra minas: a referência ao estado no qual nasceram os dois escritores, Drummond e Cacaso, o lugar de onde se extraem minérios; e os explosivos enterrados em territórios em guerra. Assim, o mar de mineiro ganha um caráter lírico e trágico, aparentemente distinto do mar que conduz à terra natal, como nas palavras de Carlos Drummond.

Para Armando Freitas Filho, Cacaso

  tinha ambição teórica e de liderança, que, mesmo disfarçada ou manhosa, se exercita através de militância incansável, falada e escrita, principalmente depois da visibilidade e legitimidade acadêmica que a antologia 26 poetas hoje, organizada por Heloisa Buarque de Holanda, deu a todos.” (Freitas Filho, 2004: 103.)

Essa índole do poeta é notada tanto no que se pode avistar dos poemas de *Mar de Mineiro*, quanto pela discussão sobre poética realizada no poema abaixo. Em “Poética” Cacaso parece discutir com Bandeira concepções sobre o fazer poético. Em meio a náuseas, vômitos, e devaneios, o poeta exercita a lida com as palavras:

**Poética**  
  Alguma palavra,

este cavalo que me vestia como um cetro,  
algum vômito tardio modela o verso.

Certa forma se conhece nas infinitas,  
a fauna guerreira, a lua fria  
encrustada na fria atenção.

Onde era nuvem  
sabemos a geometria da alma, a vontade  
consumida em pó e devaneio.  
E recuamos sempre, petrificados,  
com a metafísica  
nos dentes:           o feto  
                                  fixado  
entre a náusea e o lençol.

Meu poema me contempla horrorizado. (Brito,2012:205)

Esses versos parecem discutir conceitualmente com todas as obras que refletiram sobre a natureza da poética de seu tempo, mas, por seu título, remete-nos ao poema de mesmo nome de Manuel Bandeira, do qual transcrevemos alguns versos:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor.  
(...)  
Abaixo os puristas  
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis  
(...)  
Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbedos  
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (Bandeira, 1986:207)

Bandeira com seu poema-manifesto combate o lirismo comedido; no final do século XX, Cacaso como que usufrui do legado do poeta pernambucano e sem comedimento

traz-nos a poética do devaneio, do pó, da náusea, como que a executar o lirismo que é libertação.

Pelos exemplos de Roberto Piva, Angélica Freitas e Cacaso, percebe-se que os escritores do final do século XX, Piva e Cacaso, e do início do século XXI, Freitas, constroem sua poética em diálogo conceitual com os canônicos, mesmo que, em alguns casos, por meio do confronto de ideias.

Ainda nessa linha de aproximação dos novos poetas com os escritores canônicos, pode-se analisar o caso específico do uso de temas e formas musicais na composição poética. Esse parece ser outro elemento que faz de alguns autores dessas duas gerações das quais estamos tratando, herdeiros de Manuel Bandeira, principalmente.

### **Herdeiros da música: Cacaso, Sérgio Alcides e Bruna Beber**

Para a discussão deste tema iniciemos pelas palavras de Bandeira:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. Não sei se estou utilizando demais, mas é tão difícil explicar por eu num desenho ou num verso esta linha é viva, aquela é morta.

Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalha-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-lo num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo (Bandeira, 1986:50).

Além das características gerais dessa forma aqui mencionadas pelo poeta, a forma sonata é frequentemente definida como uma oposição de temas breves e fáceis de serem memorizados. E, como se costumava dizer na era romântica, também por ter um

primeiro tema considerado masculino, forte e ritmado, e um segundo tema feminino, doce e melódico.

São inúmeros os poemas de autores brasileiros que nos remetem às mais diversas formas musicais, como as canções de Cecília Meireles, os arpejos de Ana Cristina César, os noturnos de Bandeira e Mário de Andrade, as cantigas de Mário Alex, as suítes de Sérgio Alcides, dentre tantos outros. Por isso, é extremamente significativa a manifestação de Bandeira sobre esse seu interesse de se debruçar na forma sonata como uma poética. Ao lermos a obra de Cacaso, deparamo-nos com um pequeno poema intitulado Sonata:

ecos daquele amor ressonam profundamente  
e cada vez mais leves absurdas pancadas deu no  
que deu minha memória relata

escorrego para dentro dos decotes dela (Cacaso, 2012:121)

Nesse poema em que a lembrança do amor se apresenta, Cacaso parece dialogar com alguns elementos da forma sonata. Nele, o poeta parece trazer os dois temas em luta, o amor lembrado e o encontro físico dos amantes; e, ainda, a transição do masculino, para o feminino construído em versos curtos. Assim, podemos considerar o primeiro verso uma introdução, os versos 2 e 3 a apresentação do primeiro tema, e o quarto verso como o segundo tema. Como se trata de um poema breve o que impacta o leitor é o silêncio, cuja intensidade se define pela separação entre o terceto e o último verso, e as elipse presentes no texto.

Nessa forma sucinta de escrever sua sonata, Cacaso remete-nos à reflexão de Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*. O poeta marginal parece se aventurar nessa “delícia em matéria de arte” e, ao fazê-lo, dá a impressão de que quebra a noção de forma sonata da música, deixando suspensos a forma musical e o idílio amoroso. Outra possibilidade é pensarmos que ao apresentar sua sonata-síntese, o poeta da geração marginal evoca a forma musical clássica em miniatura, o que nos remeteria a expedientes de composição utilizados, inclusive, por Mozart.

Outra escritora que parece procurar uma sólida forma musical é Bruna Beber (2009), em seu livro *Balés*. Em uma demonstração evidente de que prefere os dísticos e os tercetos, praticamente todos os poemas do livro estão em uma ou outra conformação estrófica. Assim ludíbrio (Beber, 2009:13) tem três tercetos; março (Beber, 2009: 18), 4 dísticos, por exemplo. A jovem autora parece saber da importância melódica e rítmica

dos versos e, junto com isso, o valor das imagens, como que desenhadas pelas palavras. Suas estrofes binárias ou ternárias formam um conjunto harmônico, como a dança sugerida pelo título. Para além de suas danças, tal como Cacaso, Bruna escreve sua Sonata:

não me emociona o heroísmo  
o que arranha as unhas nas paredes  
do precipício deixo cair

a saudade que se sente,  
o faz de conta, aquela fantasia  
não me emocionam mais

meu coração parou de bater e agora  
o que você chama de amor  
eu não atendo mais. (Beber, 2007:40)

Nesse caso, embora o poema receba o nome de Sonata, o diálogo com Bandeira parece se dirigir mais à forma tema e variações. A escritora parece apresentar um tema, o afastamento amoroso, e desenvolvê-lo em três variações, uma em cada estrofe do poema. Todas elas negam gestos amorosos dramáticos, e conduzem a demonstração da dissonância de conceitos sobre amor existente entre os amantes: “o que você chama de amor/ eu não atendo mais.

Ainda no campo da música é preciso analisar a aproximação de Sérgio Alcides com a forma suíte. Seu livro, *Pier*, composto em quatro partes, traz três suítes. Se tomarmos a suíte intitulada “Ossada”, verificaremos a presença de cinco poemas curtos, que tematizam a ruína do ser, como que a trazer à tona um eu lírico em ossos, a refletir sobre a vida e a poesia. Aí vemos uma semelhança com a suíte musical, pois se trata de um gênero instrumental composto de uma sucessão de movimentos muito curtos, todos em mesma tonalidade. Para além das três suítes, pode-se dizer que essa parece ser a grande estrutura formal de *Pier*, de Sérgio Alcides. Seus poemas curtos trazem a tonalidade da reflexão sobre “a consciência da fragilidade de nossa condição” (Bignoto, 2012) e, neles, a música desejada por Bandeira ressoa na forma de organização da obra e no interior de poemas, como é o caso de “Prelúdio”:

Tudo quietude, tudo  
flutua sem sombra, sem  
nenhuma ponderação.  
O sono dos animais

em seus corpos recolhidos  
imita a respiração  
Macia das almofadas,  
E os sofás já se esqueceram  
de toda conversação.  
O pêndulo apenas pensa  
no pulso, dentro da caixa.  
Salta da parede o branco  
na frente das coloridas  
telas, que vão se despindo  
de seu alarde, de sua  
murmuração.

E, em silêncio,  
detém-se o filho do jato,  
claro, tubular, isento,  
e, súbito, sem retorno,  
espeta a mão no minuto. (Alcides, 2012:9)

Esse poema está composto por uma intensa e regular escolha sonora, evidenciada pelo uso de palavras constituídas por pares fonéticos opostos, como t/d, b/p (quietude/ tudo/ parede/ branco), entrecortado por silêncios significativos, entre os quais se destacam o espaço entre o fim da primeira e da segunda estrofe, e a ausência sonora no início do primeiro verso da segunda estrofe. Além desses elementos, notam-se, ainda, versos com pulsação intensa como em “O pêndulo apenas pensa/ no pulso, dentro da caixa”. A pulsação, as aliterações, as pausas e a melodia sombria originada das assonâncias com predominância dos sons em /u/ e /o/ criam o ambiente não só do Prelúdio da obra, mas daquilo que a constitui substantivamente: a reflexão sobre o vazio, a morte, a violência.

### **Palavras finais**

Pelo que se pode apurar até o momento, arrisca-se a dizer que, nos últimos 40 anos, nos processos de inserção do autor na série literária brasileira, alguns escritores são escolhidos como paradigmas e, neste pequeno levantamento aqui apresentado, despontam as figuras de Bandeira e Drummond, ainda que outros sejam citados, como é o caso de João Cabral de Melo Neto e Mario de Andrade. Com essas escolhas, os novos autores realizam diálogos teóricos, existenciais e estilísticos com o cânone, e mais, a crítica ou o mercado editorial, ao lançar um novo escritor, determina como critério de valor a possível aproximação dos poetas mais jovens com os canônicos. Assim, seja

pelo interesse do novo escritor pela natureza e a história do Brasil, seja pela junção do clássico e o popular, o tradicional e o renovador, o tom contido e o exagerado, presentes nas obras dos escritores referenciados, seja por temas que retomam a já conhecida inquietação drummondiana, ou a chamada reinvenção do cotidiano de Bandeira, lugares-comuns das leituras sobre os dois poetas modernos, as aproximações entre escritores vão sendo realizadas e fazem parte do modo de construir a tradição literária brasileira.

Pelos exemplos aqui apresentados, as gerações de poetas do final do século XX e do início do século XXI mantêm diálogo com o cânone por meio de diferentes formas. Pelo conjunto das obras, principalmente pelo que foi registrado por Heloísa Buarque de Holanda, os escritores da geração “marginal” mantinham um diálogo mais estreito com o modernismo de ruptura, ainda que atribuindo a ele “um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido” (Hollanda, 2007:11).

Para Heloísa Buarque de Holanda, os novos poetas da década de 1970,

[...] voltam-se para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. (Hollanda, 2007, p. 11)

A nosso ver, os jovens escritores do século XXI aqui citados não estão à procura de uma ruptura compulsória, não pretendem nascerem novos, conformando uma espécie de aliança estratégica com a percepção de Drummond em seu poema “Justificação”, epígrafe deste texto. Os novos poetas confessam e procuram sua ancestralidade, e mais parecem preocupados em afirmar formas, temas e críticas que reordenam o cânone, e talvez por isso Bandeira e Drummond sejam os poetas escolhidos como paradigmas.

Para pensar sobre os efeitos desses diálogos, pode-se recorrer ao que Susana Scramim e Vinícius Nicastro dizem na abertura de *O que é contemporâneo*, de Agambem. Segundo eles, o filósofo considera que “a poesia é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia, ou busca de uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo” (Agambem, 2009:19).

O próprio Agambem para responder à pergunta “De quem é que somos contemporâneos” indica que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatural; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, que ele é capaz, mais do que outros, de perceber e aprender o seu tempo (Agambem, 2009:59)

Para o filósofo, a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância (Agambem, 2009:59). Por essas reflexões, supõe-se que podemos dizer que, ao retomar Bandeira e Drummond, os novos poetas aqui citados se fazem, de certo modo, contemporâneos dos dois escritores modernistas, ao possibilitarem a leitura simultânea de obras de diferentes épocas, cumprindo essa singular relação com o tempo a que se refere Agambem.

Pelo que pudemos perceber, tanto a geração dos chamados “poetas marginais” quanto esta nova geração do século XXI se dedicam a temas considerados importantes em nossa literatura, como parece ser o caso da aproximação das formas musicais com as formas poéticas vistas aqui nos livros de Sérgio Alcides e Bruna Beber. O apreço musical do poeta pernambucano parece criar descendentes e parece ser a grande herança dessa geração. A trilha sonora dos poemas aparece na forma de composição, como as suítes de Alcides, e no trabalho rítmico e melódico desenvolvido por Bruna Beber.

E, por fim, cabe dizer que essas aproximações entre os novos poetas, estes do século XXI, com autores consagrados precisam ser desveladas seja para compreender melhor o que significam, seja para romper com leituras redutoras ou sacralizadoras dos autores eleitos como paradigmas.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Agambem, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.

Alcides, Sérgio. 2012. *Pier*. São Paulo: Editora 34.

Andrade, Carlos Drummond de. 1967. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

Andrade, Carlos Drummond de. 2007. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Andrade, Carlos Drummond de. 2012. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras.



Bandeira, Manuel. 1986. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

Bignoto, Newton. 2012. In. Alcides, Sérgio. 2012. *Píer*. São Paulo: Editora 34.

Beber, Bruna. 2009. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

Brito, Antônio Carlos Ferreira de. 2012. *Lero-lero*. São Paulo: : Cosac Naify.

Carpinejar, Fabrício. 2007. *Poesia dos brasis. Orides Fontela*. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/sao\\_paulo/orides\\_fontela.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/orides_fontela.html). Acesso em 30 ago. 2015.

César, Ana Cristina. 2004. Protuberância. In Freitas Filho, Armando. (Org.) *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Freitas, Angélica. 2009. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras.

Moura, Murilo Marcondes. 2012. In. Rosa, Mário Alex. *Ouro Preto*. Belo Horizonte: Scriptum livros.

Piva, Roberto. Visão 1961. 2007. In Hollanda, Heloisa Buarque de. (Org) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Santiago, Silviano, 2004. A falta que ama. In Freitas Filho, Armando. (Org.) *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso; Bonafim, Alexandre (Org). 2015. *Poesia brasileira contemporânea e tradição*. São Paulo: Nankin.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Aulete, Caldas. Casino. <http://www.aulete.com.br/cassino#ixzz3q9bkUNO7>. Acesso em 31/10/2015

Aulete, Caldas. nelumbo. <http://www.aulete.com.br/cassino#ixzz3q9bkUNO7>. Acesso em 8/10/2015

Aulete, Caldas. poço. <http://www.aulete.com.br/cassino#ixzz3q9bkUNO7>. Acesso em 8/10/2015

Arnold, Denis, 1988. Sonata. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Tomo I. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont.

Arnold, Denis, 1988. Suite. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Tomo II. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont.

Rosen, Charles, 1978. *Le style classique*. Paris: Gallimard.

