

Algumas Trilhas Dannunzianas No Pré-Modernismo Brasileiro

Roberto Vecchi

Tal literatura que é a de D'Annunzio e da qual é elle certamente o escriptor mais notável, inspira-se de uma esthetica, sobre mentirosa, antisocial, pretendendo ser a literatura do 'pro-homem', segundo a concepção extravagante e insana de Nietzsche. É uma arte de 'entes de razão', como se dizia na velha philosophia, sem vida real, criaturas ficticias a que nem o genio de um D'Annunzio consegue dar mais vida que a dos bonifrates de uma fantasmagoria. [...] Crear uma arte só de aspectos exteriores gerada pela 'só potência das suas harmonias', mesmo quando se possui essa faculdade no gran em que a tem d'Annunzio, é uma dessas tentativas que frizam a insanidade espiritual, e saem do mundo real.

José Veríssimo, A literatura de Gabriel D'Annunzio. In: *Homens e cousas estrangeiras*. (1899-1900). Rio de Janeiro-Paris, Garnier, 1902. p. 332-333, vol. I.

A avaliação crítica, lúcida e peremptoriamente liquidatória de José Veríssimo na epígrafe acerca de Gabriele D'Annunzio e da sua obra (que se tornará *topos* de uma certa linha pré-modernista anti-formalista: pense-se, por exemplo, nos ecos afinados que irá encontrar no ensaio de Lima Barreto), se por um lado resulta fortemente tributária da época de transição do começo do século, por outro contém os pontos significativos de um certo ângulo de visão da obra dannunziana que forjaram uma imagem aparentemente redutora da influência exercida pelo escritor italiano no contexto literário, e não só nacional. Longe de pretenderem ser uma apreciação exaustiva da problemática da recepção dannunziana no Brasil (assim como é configurada nos trabalhos pioneiros de Giuseppe Carlo Rossi), as presentes considerações procuram entrelaçar os resultados parciais de duas pesquisas distintas que de algum modo assumem aspectos de tal recepção como pretexto, detectando na

verdade não só trilhas, mas também precisamente, uma encruzilhada intertextual dannunziana com a prosa de Graça Aranha, e uma trilha do ‘poeta immaginifico’ italiano com o percurso de formação poética de Manuel Bandeira pré-modernista que segue paralela à evolução do discurso lírico de modernos italianos (crepusculares).

A hipótese de trabalho que articula tal perspectiva é justamente a de mostrar como a avaliação de José Veríssimo capta apenas alguns aspectos da obra dannunziana, negligenciando aquele que se torna com cada vez maior evidência um dos seus caracteres mais instigantes, ou seja, o papel dinamizador no processo de modernização desempenhado por ele sobretudo pelos materiais decadentes que ele copiosamente importa, sem nenhuma triagem crítica, que em seguida serão aproveitados, por meio da prática da montagem, por outros artistas.

Essa reavaliação se torna de algum modo necessária se quisermos procurar outros recortes no estudo da articulação da modernidade, a partir da própria idéia que temos de Pré-modernismo. Se a própria dinâmica do Pré-modernismo, de fato, com seu perfil híbrido e seu caráter de processo, exclui a viabilidade de um corte epistemológico nítido que separe os dois termos de uma polaridade como tradicional/moderno (assim como tentaram os Modernistas), é verdade porém que dentro desse âmbito da periodização literária, ou até dentro de cada obra inscrita nessa conjuntura sincrética, é perceptível um espaço intermédio que se retalha, participando contemporaneamente de uma dupla natureza, de uma dupla falta, cuja definição não pode ser senão a de “neutro”, ou seja, constituído pela ausência de ambos os termos absolutos, e sim pela presença de suas tensões, lugar por excelência da multiplicidade, do conflito, da anulação ativa da contradição que o produzⁱⁱ. Esse lugar evidentemente fictício da formalização crítica é que fornece um ponto de observação móvel que permite relativizar, mesmo na au-

sência do corte mas em virtude da duplicidade de traços, dois gumes, duas diretrizes de leitura que procuram enxergar o sistema de relações que une e separa as emergências literárias da pré-modernidade aos valores estéticos da tradição ou do moderno, sem nenhuma decisão necessária no amálgama indissolúvel da aparência do novo com a permanência do velho.

É a partir desse entre lugar pré-moderno brasileiro, suspenso entre ruínas e contornos de uma paisagem por definir da temporalidade nova — moderna justamente —, no ponto indeterminado de contato de quiasmos formais, entre futuro do passado e memória do futuro, entre utopia da memória e história da utopia, que subentende o espaço do fetiche (ou seja, da ausência que simboliza a presençaⁱⁱⁱ), que um romance como *Canaã* de Graça Aranha (1902) se oferece como objeto de estudo exemplar, porque parece ocupar inteiramente o espaço da neutralização de espaços conflitantes, fetichizar a ausência do que o antecipa e a presença do que o segue e vice-versa (a confirmação do caráter quiásmico da temporalidade estética pré-modernista). Avaliações críticas de âmbito e interpretação tão diferentes como a clássica de Lúcia Miguel-Pereira e a mais recente de José Paulo Paes convergem na atribuição ao romance da função conjuntiva, de charneira, entre dois períodos literários, apontando ambos para o seu preenchimento de uma vaga intermédica que condensa em si uma síntese absorvente da transição: a primeira destacando a mediação entre estéticas tão opostas quais naturalismo e simbolismo, o segundo detectando na obra o elo histórico entre os dois Modernismos, o ponto de união entre as idéias da Escola do Recife e as da Semana de Arte Moderna^{iv}. Nesse romance de idéias, de que Roberto Schwarz apontou os limites estruturais por ser — significativamente, com outro quiasmo — «uma filosofia ficcionalizada e uma ficção filosofante», registra literariamente uma certa imagem, uma certa interpretação do Brasil, a tentativa de inscrever em variados

padrões estético-ideológicos o espaço brasileiro, como condiz à tendência dominante da época (pense-se na série paratextualmente homóloga, apesar da pluralidade divergente de códigos, de *Os sertões* de Euclides, *Pelo sertão* de Afonso Arinos e *Sertão* de Coelho Neto). Essa paisagem marcada por um extraordinário vitalismo da natureza virgem que enucleia os signos de ruína e artifício da fase de modernização em curso, de que José Paulo Paes interpretou recentemente a íntima semântica espacial, deve tanto à experiência de observação direta da região do Espírito Santo do narrador quanto ao olhar retrospectivo dele virado para o estetismo decadente alheio da tradição européia. De fato, na construção do referente local, Graça Aranha aproveita vários recursos e materiais literários, sobretudo descritivos, retirados das páginas do *Trionfo della morte* de Gabriele D'Annunzio (1894), mostrando como no horizonte do autor há uma dialética constante entre o plano da realidade e o da literatura, entre contexto e texto^{vi}. A apropriação de recursos narrativos, a sobretudo estilístico-descritivos, da fonte dannunziana se revela de algum modo interessante, seja na configuração da visão estética pré-modernista de Graça Aranha, seja na compreensão da efetiva e discutida função modernizadora desempenhada por Gabriele D'Annunzio na formação italiana de uma nova expressão literária alinhada com os avanços de outras literaturas européias, sobretudo porque a presença, no intertexto de *Canaã*, de elementos formais e temáticos de um romance significativo de uma certa fase evolutiva do percurso dannunziano, qual é o *Trionfo della morte*, absorve inclusive signos e tensões do específico código da modernidade nele explicitado.

O *Trionfo della morte*, que marca uma problemática passagem do escritor do pessimismo schopenhaueriano para o super-hominismo de Nietzsche por meio de um modelo formal de romance que se apresenta como a plena realização dos ideais da *littérature wagnérienne*^{viii}, teve ampla ressonância em toda a América

Latina, sobretudo a partir da sua publicação quase sincrônica em francês na *Revue des Deux Mondes* em 1895^{viii}. D'Annunzio adere à idéia da obra total, de fusão de todas as artes de Wagner, e na dedicatória-tratado do romance define os postulados estéticos do «ideal livro de prosa moderno que — sendo vário de sons e de ritmos como um poema, reunindo no seu estilo as mais diferentes virtudes da palavra escrita — [...] parecesse não imitar, mas *continuar* a natureza»^{ix}; assim, o caráter moderno do romance é identificado com a capacidade de conter o impasse da linha naturalista-verista, do grau zero da escrita literária, ultrapassando-o através da necessidade intrínseca do sublime^x. A modernidade assim traçada se configura como algo que redundante, excrescência lexical, que, quebrando com o vocabulário cinzento e contido do naturalismo (dos *descrittori*), proporciona a modernização wagneriana do romance por meio de uma operação de restauração lingüística que aproveita ao máximo todos os recursos oferecidos pela tradição da língua italiana. A mobilização do mais amplo arsenal lexical se torna possível a partir da autonomização do significante, que vale pelo seu poder simbólico-analógico e não mais pela capacidade de reproduzir mimeticamente significados: ou seja, uma organização do significante que exalta sobretudo o papel da forma, a forma do conteúdo^{xi}. É evidente hoje o que essa concepção do moderno tem de equivocado, de postiço, de fetiche e como a imitação dessa consciência esteticista de elogio da redundância, da facúndia vocabular daria na obra por exemplo, de um Coelho Neto, que aliás José Veríssimo apontava como assíduo leitor de D'Annunzio e de cuja dívida mostra as dimensões em trechos descritivos como no conto “No rancho”, de *Banzô* (1913), onde creio estar bem presente também a influência de *Canaã*, em particular da célebre descrição da floresta virgem que abre o segundo capítulo^{xii}. Mas, ao lado do caráter negativo desse “mimetismo indiferente”^{xiii} de D'Annunzio que saqueava as obras do Decadentismo europeu mais atual, como mos-

tra inclusive o *Trionfo della morte*, cumpre uma função decisiva em assimilar na tradição literária e lingüística italiana temas e formas do Decadentismo europeu, proporcionando mesmo que subterraneamente através dessa encruzilhada a renovação necessária dessa tradição de que ele próprio se apresenta como o mais exacerbado expoente.

Nessa perspectiva *a posteriori* diferencial — tradutora, digamos —, podem ser lidas também as interpolações dannunzianas de *Canaã*. O marco de origem dessa idéia verbosa do moderno de algum modo incidirá no conjunto da obra de Graça Aranha, se Agrippino Grieco notou, a propósito da *Viagem maravilhosa*, que «o defeito do livro é ser escrito demais, trabalhado demais»^{xiv}. No entanto, em *Canaã* percebe-se uma diferença autenticamente pré-modernista nas formas de apropriação da prosa descritiva dannunziana, mutuada para a inscrição literária da floresta virgem, da natureza tropical. Da análise de uma amostra apenas exemplificativa depreende-se que não se trata de meras transcrições, de míme indifferente, de cópia tautológica do Abruzzo dannunziano, mas que o escritor “fisga” significantes do *Trionfo della morte* para adaptá-los à semântica própria do seu texto. Não é por acaso, de fato, que são as imagens do exotismo sensual e pânico de D’Annunzio referidas à região *abruzzese* (sobretudo dos capítulos “L’eremo” e “La vita nuova”) a ser recuperadas em chave endôtica e aplicadas às descrições da natureza do Espírito Santo, portanto com uma dupla leitura que não se esgota no texto, mas oscila dialogicamente entre texto e contexto, como aliás Sérgio Buarque de Holanda parecia antecipar, quando apontava na conjugação do pensamento estético com o pensamento que ele definia “político”, ou seja, histórico, um traço peculiar do escritor maranhense^{xv}. Tal atitude em campo descritivo se harmoniza também com outras formas de apropriação de D’Annunzio na articulação dos materiais narrativos de *Canaã*, como no caso do desfecho do romance. O

decalque também aqui se torna evidente, e não é supérfluo sublinhar como por sua vez D'Annunzio importa fielmente palpites do *Tristão e Isolda* de Challemeil-Lacour^{xvi}, fechando assim um circuito que denota como Graça Aranha, conscia ou inconsciamente, acaba por realizar, pela intermediação dannunziana, uma verdadeira operação de tradução wagneriana. Mas o resultado antitético da luta à beira do abismo entre Giorgio e Ippolita, no romance dannunziano (que termina com o suicídio), e entre Milkau e Maria na obra de Graça Aranha (que se conclui com a salvação e o desejo do futuro), explicita a diferença consciente da cópia do romancista brasileiro que não está interessado, como D'Annunzio, em sintetizar, nesse episódio, as três leituras mestras do seu substrato ideológico (Schopenhauer, Wagner e Nietzsche)^{xvii}, mas pretende, em chave endôtica, na oposição semântica que rege o romance entre distópico e utópico, afirmar a prevalência conciliadora do segundo elemento^{xviii}. Tal aspecto evidencia uma característica conjuntiva de D'Annunzio e Graça Aranha, ou seja, o traço “seminal”^{xix} da sua prosa, que desvenda a função subterrânea desempenhada pelos dois, dentro de equívocos do moderno, na construção da efetiva modernidade: nesses romances dominados pela assimetria, pela desordem, percebe-se que pulsa nas suas páginas uma pluralidade de romances possíveis^{xx}, de múltiplas linhas ser trilhadas em seguida, dinamizando assim, na aparente estagnação, o processo de articulação do moderno, da modernização, justamente. Há um exemplo fugaz que gostaria de dar, porque me interessa particularmente, que se põe de lado às inúmeras relações de *Canaã* com o Modernismo recentemente evidenciadas por José Paulo Paes: já há de fato presentes em embrião na narrativa de Graça Aranha alguns elementos temáticos daquela que será a obra de um outro grande pré-modernista, nos antípodas em relação ao escritor maranhense (que aliás chama de “caixeiro viajante” dos Prado de São Paulo): refiro-me a Lima Barreto. Um certo utopismo ufanista de Milkau

parece antecipar aquela que será a sua paródia em Policarpo Quaresma, assim como o episódio do teodolito, das medições de Felicíssimo (cap. IV) apresentam a revisão grotesca do desajuste entre o atraso da cultura periférica e as técnicas induzidas pela modernidade em que a tradição de qualquer forma pretende se disfarçar, como denunciará o romancista carioca em vários contos e romances. Para concluir, portanto, gostaria de voltar à questão do neutro que tinha inicialmente colocado. Tanto a obra de D'Annunzio quanto a de Graça Aranha criam, na idéia equivocada de modernidade, na inconsciência implícita da complexidade do processo que não se dá por imitação, enfim em praticar aquilo que Oswald teria definido “modernismo atrasado”^{xxi}, uma não secundária fase de neutralização dos signos estéticos, ou seja, de acordo com Barthes^{xxii}, a neutralização se daria quando dois significantes produzissem um único significado, ou vice-versa (mais um quiasmo que aparece), ou, estendendo as conseqüências dessa noção, podemos considerar nessa fase (e no Pré-modernismo, em geral) a coexistência de duas estéticas que se exprimem por um único signo. Esse ponto crítico, presente nessa conjuntura literária e detectável em toda obra, evidencia como os dois termos da oposição se comunicam, e como portanto o decadentismo esteticista de D'Annunzio, as interpolações dannunzianas de Graça Aranha, estão em contato (por intermédio da fase de neutralização) com o moderno em formação. Disso *Canaã* com suas leituras do *Trionfo della morte* fornece um bom exemplo, paradoxal em aparência, se pensarmos que a natureza alheia coopera na descrição da própria: equívocos decadentes que já servem para questionar a idéia própria de moderno, à medida que contribuem para abrir caminhos inéditos da modernidade.

Sempre dentro dessas linhas, há um aspecto crucial que Mario Praz contribuiu para trazer à luz: a obra de D'Annunzio de fato representa uma “monumental enciclopédia” do decadentismo eu-

ropeu, tanto nas temáticas principais como também nos temas e imagens secundários^{xxiii}. Ou seja, não se compreenderiam as linhas da evolução literária posterior, moderna, italiana, sem considerar a função desempenhada pelo manancial decadente oferecido pelo poeta do *Paradisiaco*, inclusive naqueles autores — como os crepusculares italianos, Corazzini, Govoni etc. — que com sua estética da atenuação parecem reagir aos excessos do dannunzianismo, mas que na verdade partem, mesmo que para promover uma inversão radical, de um escrupuloso escrutínio do repertório dannunziano. Uma amostra significativa dessa atitude é-nos fornecida pelo estudo da relação entre Manuel Bandeira pré-modernista e alguns crepusculares italianos, numa pesquisa que tenciona visar as homologias de materiais e de percursos comuns no processo de “descrepuscularização” rumo à modernidade entre o poeta brasileiro e os italianos.

Aliás, o próprio Bandeira tem um elo direto com D’Annunzio desde o momento em que traduziu uma péssima hagiografia do Vate italiano, *La vita segreta di D’Annunzio*, de Tom Antongini (1938), cujo êxito editorial na Itália se explica somente no quadro dos modelos retórico-declamatórios da propaganda fascista. Mas como, ainda que indiretamente, a poética dannunziana se põe em relação com a lírica bandeiriana, sobretudo da fase constitutiva pré-*Libertinagem*? Também nesse caso o que particulariza a trajetória de Bandeira é a coexistência de estéticas que problematizam qualquer tentativa de corte na periodologia literária. A elaboração do pessoal código moderno do autor atravessa de viés a tradição, numa operação constante de inscrição do novo experimental no velho experimentado, de contaminação sincrética de valores que avançam rumo a uma diluição de imagens, léxico, estruturas convencionais do código pré-modernista, possibilitado pelo exercício da desarticulação e montagem (do desentranhamento), da poesia sobre a poesia. Agora o que chama a atenção de um leitor italiano

da obra bandeiriana é a surpreendente comunhão de sentimentos, repertórios, modelos que, numa certa conjuntura, a lírica de Bandeira, bordada a um penumbrismo que já preconiza a modernidade, cria com algumas produções do crepuscularismo italiano (ou seja, significativamente, aquelas onde mais densa é a simbiose com a vanguarda, as de Corrado Govoni e Aldo Palazzeschi). Aqui também a trilha dannunziana se torna indispensável para compreender como dentro dessa fumaça crepuscular, que Rodrigo Otávio Filho chamou a “poeira do Simbolismo”^{xxiv}, surge uma curiosa aliança entre fazeres poéticos tão remotos e dessemelhantes.

Davi Arrigucci Jr. mostrou cabalmente como um conjunto de inúmeros fatores e circunstâncias cooperaram na formação da atitude definitiva de Manuel Bandeira perante a literatura e o mundo: os elementos biográficos e psicológicos, os contatos com a tradição literária, a seleção de influências e modelos, a aproximação de variados campos artísticos, os dados extraídos do contexto histórico-social^{xxv}. Todos fios heterogêneos que vão compor um tecido de experiência humana e artística em si não-desemaranhável, como de resto qualquer percurso humano que reveste o trajeto de aprendizagem da voz modernamente madura do poeta.

Possuímos, no entanto, no caso de Bandeira, alguns extraordinários diários de viagem que relatam esse caminho: trata-se dos decalques do vivido, como o *Itinerário de Pasárgada*, que propõe uma certa imagem do poeta e do seu percurso criada e autorizada pelo próprio autor. No cabedal de leituras e autores, cujas formas às vezes singulares de aproximação Bandeira relata, há alguns momentos que parecem decisivos, justamente porque o poeta lhes confere uma proeminência maior no esforço de recuperação memorialística, e parecem deslindar, da meada de influências e leituras, as extremidades de fios ligeiramente mais seguros para a apreensão daquele todo poético que é o macrotexto bandeiriano no seu conjunto. Dentro dessa linha, a aproximação por parte de Manuel

Bandeira de certos autores e textos italianos adquire uma pregnância particular, pelo menos de acordo com o que se pode deduzir do relato do próprio poeta. Em primeiro lugar, o contato se dá historicamente numa fase crucial da construção da sua atitude madura: nos anos 20, com a mudança para a casa do morro do Curvelo, depois da morte do pai. No fundo dessa virada biográfica, o Bandeira memorialista enumera e reconhece as aquisições significativas devidas à plurienal estada na rua do Curvelo que alteram a sua visão do mundo material e poético: o elemento do “humilde cotidiano” que não resulta portanto, no dizer do poeta, do contato modernista mas o antecede através da vivência naquele contexto (a rua, a pobreza “mais dura e valente” observada do quarto), a reabertura dos “caminhos da infância”. Fragmentos prosaicos da experiência que desempenham contudo um decisivo efeito dinamizador na procura de uma voz lírica que, com as palavras de todos e de todo dia, saiba exprimir a emoção do sublime oculto e indizível: «a morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou»^{xxvi}.

É na presente fase, definitiva para a reavaliação e o dessecação do seu estilo maduro, na estação fértil dos 13 anos de residência na rua do Curvelo onde escreverá três livros de poesias (*O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*) e um de prosa (*Crônicas da província do Brasil*), que Bandeira entra em contato, amplo e mediado, com a experiência dos crepusculares e de alguns outros italianos. O propiciador dessa aproximação é Ribeiro Couto, penumbriado e moderno, a “penúltima” grande influência, no dizer do próprio Bandeira, recebida pelo poeta antes do encontro igualmente tão decisivo com Mário de Andrade. Da iniciação aos italianos, o *Itinerário de Pasárgada* cristaliza uma imagem pormenorizada e ao mesmo tempo seletiva de uma certa matriz crepuscular que o poeta absorve no seu fazer poético.

Há a referência a Aldo Palazzeschi, com menção explícita à lírica-paródia da *Fontana malata* (releitura irônica de *La pioggia nel pineto* de D'Annunzio) e ao romance-“fábula aérea” *Il codice di Perelà*; a Ardengo Soffici, autor do qual cita o fragmento central do poema “Noia” de *Simultaneità e chimismi lirici*; a Corrado Govoni, autor que tanto êxito conhecerá entre os Modernistas com as traduções de Menotti del Picchia^{xxvii}; a Giuseppe Ungaretti e, enfim, com destaque particular, a Sergio Corazzini, com a transcrição de um trecho das “Desolazioni del povero poeta sentimentale” do *Piccolo libro inutile*.

Ao reconstruir a matriz da influência italiana, há um aspecto interessante que se pode já salientar. No quadro miúdo que traça e incorpora na formalização da imagem autobiográfica, Bandeira, dentro de um leque provavelmente mais amplo, escolhe uma certa zona crepuscular, ou seja, seleciona — e historiciza — alguns autores italianos importantes para a gestação do seu discurso maduro. Essa impressão se infere antes de tudo pela forma com que Bandeira introduz a descrição da matriz italiana que já é associada ao “desvairismo” modernista de Mário: «Eu já estava bem preparado para receber de boa cara os desvairismos de Mário, porque Ribeiro Couto, grande farejador de novidades na literatura da Itália, Espanha e da Hispano-América (correspondia-se com Alfonsina Storni e outros argentinos) me emprestava os seus livros»^{xxviii} e aí começa a identificação das ascendências italianas. Opção crítica, essa, de resto coerente com a de Ribeiro Couto, que em certa ocasião definiu Corazzini e Govoni como “poetas modernos”, mas, diferentemente do amigo pernambucano, o autor de *Um homem na multidão* enumera um quadro mais amplo de leituras que cobre outras zonas da experiência crepuscular italiana^{xxix}. Já na comparação com os gostos de Ribeiro Couto, Manuel Bandeira parece situar-se então criticamente naquela zona crepuscular-futurista ocupada pela tríade Corazzini, Govoni e Palazzeschi (e não de outros crepusculares de

diferente signo, e mais problemática colocação, como Marino Moretti ou Guido Gozzano), linha essa enriquecida pela presença, ao lado deles, do Soffici futurista dos *Chimismi* e do Ungaretti, certamente de *Allegria di naufragi* (1919) que desenvolve o núcleo de *Il porto sepolto* (1916), não por acaso as experiências mais vanguardistas que se ressentem justamente da influência de Soffici e da atuação na revista florentina *Lacerba*. Acerca dos crepusculares italianos, curiosamente, a seleção bandeiriana dá a impressão de antecipar algumas das diretrizes recentes do debate que a crítica italiana desenvolveu sobre o papel efetivamente desempenhado na transição entre decadentismo e futurismo por essa “vanguarda sem revolução” crepuscular e, em particular, sobre a sua colocação histórico-literária, seja em relação à dinâmica da modernidade, seja em relação às fontes exógenas (simbolismo e pós-simbolismo francês e belga), mas sobretudo internas (um certo D’Annunzio — diante do qual, no entanto, essa escola, talvez só potencial, se situou em termos antagônicos — Pascoli, a *Scapigliatura* e outros).

Leituras recentes e sondagens mais profundas sobre o grupo de poetas do início do século, aos quais Antonio Borgese aplicou, no célebre artigo de 1910, o rótulo em sentido depreciativo de *crepuscolari*, isto é, representantes extremos de uma grande estação lírica em agonia que está chegando ao ocaso, mostram como a estética por eles articulada tem uma função decisiva não só em relação à passagem para a modernidade com a progressiva hibridação (Govoni e Palazzeschi) das convenções tradicionais com intenções patentes de renovação dos códigos, mas também o marco profundo que a “condição crepuscular”^{xxx} deixou em muita da produção lírica do Novecento e não apenas nas imediações históricas de uma escola e de uma estação poéticas no fundo tão intensas quanto transitórias. Bandeira leitor revela aqui^{xxxi} a capacidade de percepção sutil de um movimento-ponte importante da evolução literária italiana, privilegiando aqueles crepusculares “ardentes”^{xxxii} já vira-

dos para a inovação futurista, inauguradores de espaços novos depois do aparente impasse dannunziano. Com eles descobre a singular proximidade do seu gosto lírico em fase de afinamento e o código moderno crepuscular dos italianos: no plano formal, o verso livre de ritmos simples, às vezes infantis, a anti-retórica do poema-prosa, o recurso à montagem, as opções lingüísticas do coloquial; no plano temático, uma parte consistente do repertório de simbologias crepusculares onde se retratam o cotidiano, o banal, as pequenas coisas, a aceitação da doença e da vida com seus cacôs de sonhos irrecuperáveis, a recusa desmitificadora da aura romântica da poesia. São elementos que compõem a linha ao longo da qual Manuel Bandeira está já por sua vez encaminhado, no aprofundamento do esforço de depuração expressiva rumo àquela atitude humilde da maturidade que o acompanha desde os primeiros palpites poéticos.

O que torna produtivo de qualquer modo também o cotejo de resultados poéticos entre um autor como Bandeira e sua transição para modernidade e poetas como Corazzini, Govoni, Palazzeschi também na sua fase de passagem rumo à remodelação expressiva é, ao lado do possível extravasamento de tom e modelos numa aliança antipassadista, a avaliação das matrizes comuns que insistem no intertexto das obras de todos e que já por si determinam a contigüidade subterrânea da estética penumbrista e da crepuscular, mesmo antes de contatos diretos procurados pelo brasileiro: os elementos implícitos de identidade decorrentes do aprofundamento nos diferentes contextos e épocas de modelos formais e temáticos mediados pela mesma tradição simbolista.

Essa comunicação latente se dá, mesmo nas inúmeras diferenças, nas obras de estréia de Bandeira que se inscrevem mais no respeito da tradição, *Cinza das horas* e *Carnaval*, com a socialização de muitos dos valores convencionais da poesia de língua francesa *fin-de-siècle* (a linha vai de Cros, Laforgue, Maeterlinck, Rodenbach,

Apollinaire a Guérin, Klingsor, Samain e Jammes entre outros^{xxxiii}, sem esquecer os nomes simbolistas que estão atrás, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine) a que ambos os grupos de crepusculares e penumbrietas (excetuando, para os italianos, as influências portuguesas que pertencem a um circuito cultural que raramente se cruzou com os itinerários da literatura italiana) olham com particular interesse, precursores daquela diminuição de tom, no léxico e na gramática líricos, onde já estão presentes, de forma oculta, as linhas de forças poéticas de superação do decadentismo.

Um primeiro exemplo dessa proximidade mediada por diferentes matrizes literárias, que conduzem no entanto para a definição de uma sensibilidade poética comum, é oferecido no caso de Bandeira pelo citados versos de “Desencanto”, datado de 1912, que com “Epígrafe” abre a coletânea *Cinzas das horas*. Giovanni Pontiero, ao destacar o primeiro e o último verso do poema:

Eu faço versos como quem chora
[...]
Eu faço versos como quem morre!

observa como eles «lembram profundamente o crepuscular Corazzini»^{xxxiv}, que no poema, aliás citado num amplo fragmento no *Itinerário de Pasárgada*, “Desolazione del povero poeta sentimentale” (da obra *Piccolo libro inutile* de 1906) trata do mesmo tema da infelicidade e da submissão, num registro descobertamente homólogo:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
[...]
Vedi che io non sono un poeta:
sono un fanciullo triste che ha voglia di morire^{xxxv}.

A intertextualidade criada pela convergência temática se revela de algum interesse por remeter diretamente para as matrizes comuns em que se inspiram os dois poetas de forma direta ou por meio de outras mediações literárias, desvendando ao mesmo tempo a principal linha do crepuscularismo: a da elegia. Se tentarmos reconstruir o percurso pelo qual Corazzini chega a compor esses versos estritamente vinculados à tradição, mas ao mesmo tempo tão expressivos do sofrimento sincero pessoal, teremos que trilhar as vias sinuosas não só do *écran* do elegismo francês, que incide também e em profundidade na formação daquele timbre individual de Manuel Bandeira, capaz, como anota Otto Maria Carpeaux, de «transformar o desespero agonizante em elegia»^{xxxvi}, mas inclusive dos inúmeros filtros da tradição nacional que compõem, junto dos outros elementos, a sensibilidade orientada para o elegismo. Este exercício permite desvendar algumas das fontes latentes, não declaradas, com que se entrelaçam os fios do sentir crepuscular.

É possível detectar filologicamente o núcleo embrionário dessa linha elegíaca já na fase da *Scapigliatura*, que precede de quase quarenta anos o surto crepuscular, se se repara, a esse propósito, no verso de Emilio Praga: «Senti: io morirò di versi e di etisia». Mas é preciso remontar ao poeta contra o qual, por paradoxo, os próprios crepusculares parecem reagir e que, no seu mimetismo indiferente, na sua procura inexausta de reproduzir, em nome do puro esteticismo e contra qualquer coerência artística ideal, modos alheios, para compreender o enraizamento da atitude elegíaca que, dentro de outro projeto poético, o grupo crepuscular recupera: o D'Annunzio do *Poema paradisiaco*. De fato, se retomarmos alguns versos de *Nuovo messaggio* (1892) contidos nele, podemos perceber interessantes convergências:

[...] Oh, perdonami. Io mi sento
morire. E' questa, è questa oggi la sola
verità. Non so dirti altra parola

che questa. Cade ogni proponimento,
mi lascia ogni speranza. Tutto è vano^{xxxvii}.

Como se observou, confluem no *Paradisiaco* as veias líricas de Baudelaire e Verlaine, a influência de Maurice Maeterlinck, junto com os reflexos do Dostoiévski (até parafraseado na primeira quadra de *Il buon messaggio*)^{xxxviii}. Corazzini funde o elegismo mediado por D'Annunzio com o aproveitamento direto das fontes francesas quais Semain, Guérin, Jammes, Rodenbach e Laforgue (imagens destes últimos estão presentes justamente na *Desolazione*)^{xxxix}, criando assim o tom elegíaco próprio. Operação análoga à que realiza Bandeira que, por percursos diferentes, desentranha produtos poéticos indubitavelmente próximos dos do crepuscular do *cenacolo* romano. Os segmentos derivados da linha do elegismo francês que pode recuar até o decadentismo pré-crepuscular de *Les fleurs du mal*, são encastoados com a técnica recriadora da montagem dentro de outros quadros de influências: além das fontes do simbolismo nacional (ver, por exemplo, os ecos de Cruz e Sousa ou a repercussão de Alphonsus de Guimaraens), pense-se sobretudo nas infiltrações do simbolismo português, em particular na figura de António Nobre em que o autor de *Cinzas das horas* (como teria sido também por Corazzini, se o tivesse conhecido) adverte uma solidariedade humana e artística tão intensa que alcança quase a identificação^{xl}. O lirismo português aprofunda o movimento de apropriação da atitude e dos modos decadentes, contribuindo para ajustar e individualizar o tom bandeiriano, mas contemporaneamente mediando a sua aproximação de outras experiências estéticas de outros lugares sempre no âmbito pós-decadentista. Ao reler nessa perspectiva o soneto laudatório “A António Nobre”, sempre de *Cinzas das horas*, percebe-se melhor como, por caminhos tão diferentes, por intermédio de tradições parcialmente heterogêneas, se pode alcançar destinos comuns:

Tu que penaste tanto e em cujo canto
 Há a ingenuidade santa do menino;
 Que amaste os choupos, o dobrar do sino,
 E cujo pranto faz correr o pranto:
 [...] ^{xi}

onde se nota um rico intertexto de imagens de uma tradição tão ampla, cujos os traços (os choupos, os sinos etc.), arqueologicamente, não é mais possível de modo nítido definir, senão com uma pluralidade sobreposta de matrizes, a tal ponto que o leitor italiano reconhecerá no segundo verso uma imagem típica do Corazzini (“Desolazione” e “Il fanciullo”) que decorre, ela também, de uma outra fonte decadente importante para os crepusculares e inscrita no simbolismo italiano: a mitologia consolatória de Giovanni Pascoli da infância e das coisas humildes que encontra a sua metáfora ideal na teorização poética de “Il fanciullino” ^{xlii}. Um outro exemplo das correntes subterrâneas que atravessam as erosões calcárias da tradição decadente produzindo, ainda antes dos contatos diretos, uma comunhão literária latente entre o primeiro Bandeira e os crepusculares italianos, se conjuga com a segunda obra do poeta brasileiro, *Carnaval*, que Mário de Andrade classifica como “exceção” na linha coerente de desenvolvimento que une *Cinza das horas* e *Ritmo dissoluto* ^{xliii}. Se compararmos o universo ainda formalmente tradicional de Pierrots, Colombinas, Pierrettes, Arlequins que povoava *Carnaval* com um poema já libertado sempre de Corazzini, “Dialogo di marionette”, de *Libro per la sera della domenica* (que, só no título, evoca a idéia de uma outra atmosfera de festa), encontraremos um número considerável de elementos conjuntivos, que, não podendo remeter para uma intertextualidade direta, denunciam contudo a presença de matrizes comuns subjacentes:

[...]
 — Mio grazioso amico,
 il balcone è di cartapesta, non ci sopporterebbe!

Volete farmi moriresenza testa?
— Oh, piccola regina, scioglietei lunghi capelli d'oro!
— Poeta non vedete che i miei capelli sono
di stoppa?^{xliv}

que leva a lembrar alguns motivos do carnaval bandeiriano (“Arlequinada” ou “Poema de uma quarta-feira de cinzas”). O fetiche dos bonecos corazziananos que tomam o lugar das máscaras e evocam de perto os de Klingsor são, de fato, a resultante do processo de elaboração de influências decadentes que vem das máscaras pré-crepusculares das “Fêtes galantes” de Verlaine, passando pelos metafísicos Pierrots de Laforgue (em “L’imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue”), aos quais é preciso, como sempre, acrescentar a possível mediação dannunziana (perceptível tanto no *Paradisiaco* quanto em *La chimera*^{xlv}). Por estes enxertos da tradição sobre a estética crepuscular chegar-se à formalização já dos tons empoeirados de Tito Marrone até a desagregação dos *topoi* carnavalescos operada por Corrado Govoni, num clima de incipiente modernidade que a condição crepuscular parece catalisar, como mostra o tríptico já denso de ardores pré-futuristas, intitulado “Il trio delle maschere moderne”, inserido em *Fuochi d’artificio* (1905): “Pierrotto tísico”, “Colombina prostituta” e “Arlecchino pitocco”^{xlvi}, onde a deformação resulta significativamente tributária inclusive da atmosfera desvairada da obra do poeta belga Albert Giraud (*Héros et pierrots*, 1898). As máscaras dominam também o contexto penumbrista brasileiro como elemento caracterizador (pense-se, a título exemplificativo, em “Colombina e Pierrot”, de Olegário Mariano, ou na “Mascarada” de Ribeiro Couto), mas é justamente o Manuel Bandeira de *Carnaval* que reserva a um *topos* no fundo consunto um tratamento anunciador de mudanças de atitude e de tom, ainda que dentro de esquemas marcados pelas convenções tradicionais (como, aliás, metadiscursivamente, se queixa o poeta em “Arlequinada”: «Perdão, perdão, Colombina / Perdão, que me deu

na telha / Cantar em medida velha / teus encantos de menina...»^{xlvi}). Pequenos movimentos diferenciadores denotam o processo de individualização que o poeta está articulando no “plágio” — para usar o termo bandeiriano que exprime o aproveitamento de formas poéticas alheias^{xlvi} — de imagens, motivos e temas na linha elegíaco-decadente-penumbrista em que ao mesmo tempo inscreve a sua prática literária. É suficiente avaliar a correspondência, nesse caso não só temática, mas também formal, do citado poema “Arlequinada” com “Pierrots” de Jules Laforgue para detectar, nesse caso mais nitidamente, a técnica de copiar diferencialmente as poéticas da tradição com a refuncionalização dos elementos dentro de um contexto que já apresenta traços de inovação:

[...]
 Que exíguo o teu talhe! E penso:
 Cambraia pouco precisa:
 Pode ser toda num lenço
 Cortada a tua camisa...
 [...]
 Infantil é o teu sorriso.
 A cabeça, essa é de vento:
 Não sabe o que é pensamento.
 E jamais terá juízo... ^{xlix}

A convergência entre as máscaras de Bandeira e os bonecos de Corazzini é mediada portanto pelo intertexto da tradição a que ambos se referem, criando uma comunhão de experiências artísticas já operante antes da leitura direta.

Um raciocínio idêntico se poderia realizar com outros códigos temáticos, por exemplo a rosa, figura proeminente do carnaval bandeiriano (e, mais em geral, de toda a obra) que a desentranhou de uma linha poética que vai de Baudelaire (sem considerar as ironias rimbaudianas sobre a flor) a Rodenbach (que a transforma em

doente e até física), passando pelo tratamento moribundo que lhe conferem Semain e Guérin (e pense-se aqui na “rosa escarlate / em agonia” de “A rosa” de Bandeira). Corazzini, submetido aos mesmos estímulos (mas sempre com uma possível interferência do *Paradisiaco* e de *Il piacere* de D’Annunzio) reserva à imagem floreal um análogo tom funéreo em “Cappella di campagna” de *L’amaro calice* (1904):

Le rose giovinette, ne la pia
solennità, esalarono la breveanima; oh gli atti e le preghiere vane!¹

Bem se depreende que a penumbra bandeiriana, pelo menos na sua primeira fase, e o crepúsculo italiano encobrem um espesso estrato de elementos imagéticos e formais comum, pela radicação que têm nas entranhas da tradição simbolista-decadente.

Na vertente italiana, a poesia crepuscular se apresenta de fato — esse o paradoxo — como transposição imediata de um estado emotivo, de um desabafo bruto do sentimento, com uma atitude passiva em frente da tradição, alimentada pelos próprios autores. Mas como pesquisas mais aprofundadas mostraram (François Livi), há uma presença constante de elementos extraídos da tradição e aproveitados numa operação consciente, por nada casual ou ingênua, de rearticulação. Sua atuação poética coincide com a presença ainda operante, embora já em fase de esgotamento, da tradição decadente; por isso os crepusculares, para criar seu espaço diferencial, para experimentar caminhos alternativos, tudo o que podem fazer é assumir essa tradição e procurar ultrapassá-la através de uma “inversão do sublime”¹ⁱ pelo uso da ironia ou pela eleição de visões anti-heróicas ou anti-retóricas. A poesia crepuscular, longe do imediatismo em que contemporaneamente se oculta, supõe por essas razões um exercício constante de montagem de textos, imagens, procedimentos derivados da tradição, numa repetição diferencial de

experiências anteriores, que pelos objetivos divergentes da nova poética, se poderia aproximar às vezes da paródia bachtiniana, onde a tautologia esconde na verdade uma intenção opositiva que se inscreve na mesma palavra. Essa poesia sobre a poesia que recorre à citação de materiais tradicionais em busca da sua originalidade — num procedimento que vai além da simples imitação — não se pode compreender, como evidenciou François Livi, senão por essa atitude do poeta/editor, o qual assimila os materiais da herança decadente e os reanima através de uma outra consciência estilística que dissolve sua unidade anterior para recompô-los, transfigurados, dentro de um novo desígnio^{lii}.

À guisa de conclusão — mesmo que totalmente parcial e não definitiva — desse percurso entre trilhas e encruzilhadas dannunzianas, podemos então examinar como esse segundo episódio (reconstruído por intermédio de Bandeira) confirma a função neutralizadora que a arte de D’Annunzio desempenha no sistema cultural italiano, encruzilhada de passagem, de mediação na construção de uma temporalidade nova, do moderno justamente, vitrine de um poderoso repertório de fontes literárias — sobretudo simbolistas e pós-simbolistas — aberto para trilhas originais. O Decadentismo esteticista de D’Annunzio, as interpolações dannunzianas de Graça Aranha, o “dannunzianismo” inconfessado dos crepusculares italianos aliados de Bandeira: leituras que servem para reavaliar o diálogo do pré-modernismo com a modernidade, atribuindo assim à estética decadente, com seus resíduos verbosos e imagéticos, com seu “alexandrinismo” cultural, um contributo próprio no dilaceramento de uma tradição que, a partir da montagem dos seus estilhaços, outros criadores conseguirão renovar num tempo outro. Modernidade que não cabe em nenhuma moldura periodológica mas, pelo contrário, a ultrapassa drasticamente, questionando a própria idéia de moderno como evento, ruptura, descontinui-

dade e evidenciando o policentrismo da dinâmica da crise, sem rumo nem tempo.

Notas

- i Texto com ligeiras alterações da palestra proferida, em setembro de 1994, no Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP.
- ii Cf. Barthes, Roland. *Il grado zero della scrittura*. Torino, Einaudi, 1982, pp.55-56 (ed.orig. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953).
- iii Agamben, Giorgio. *L'immagine perversa*. In: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977. p.172-176.
- iv Miguel-Pereira, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, Belo Horizonte-São Paulo, Itatiaia-Edusp, 1988⁴, p.237; Paes, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*, São Paulo, Edusp, 1992. p.15.
- v Schwarz, Roberto. A estrutura de “Chanaan”. In: *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981². p.31.
- vi Em particular, Giuseppe Carlo Rossi se deteve sobre a correspondência entre descrições da natureza em *Canaã* e no romance do escritor italiano, chegando a falar até em “surpreendentes transcrições” aplicadas à floresta virgem por Graça Aranha. Cf. *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*, Porto, Telos, 1973, p.240 e do mesmo autor, «Gabriele D’Annunzio e il mondo di lingua portoghese», *Filologia e Letteratura*, Napoli, X, II, 38 (1964), pp.179-181.
- vii Cf. Andreoli, Annamaria. «D’Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo». In: Valesio, Paolo (a cura di). *D’Annunzio in Yale: Atti del Convegno*. Milano, Garzanti, 1989. p.88.
- viii Meregalli, Franco. «D’Annunzio nella cultura iberica e iberoamericana». In: *D’Annunzio a cinquant’anni dalla morte. Atti dell’XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 9-14 maggio 1988)*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989, v. II, p.647, e Idem. «Prima ricezione internazionale del Trionfo della morte». In: *Atti del III Convegno Internazionale di Studi Dannunziani*. Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1983. p.297-303.
- ix D’Annunzio, Gabriele. *Trionfo della morte*. Milano, Mondadori, 1966. p.37.
- x Cf. Barilli, Renato. *D’Annunzio in prosa*. Milano, Mursia, 1993. p.91.

- xi Beccaria, Gian Luigi. «Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana». In: *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975. p.318.
- xii Veríssimo, José. «O Sr. Coelho Neto». In: *Estudos de literatura brasileira*. 4a série. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp. 1977, p.17. Coelho Neto, «No rancho». In: *Banzo*. Porto, Chardron, 1927². pp.85-88. (Sobre as assimetrias grandiloqüentes do descritivismo de Coelho Neto, cf. Miguel-Pereira, Lúcia. *op.cit.* p.255.)
- xiii Marcovecchio, Aldo. «I crepuscolari», *Terzo Programma*, 3: 120, 1965.
- xiv Grieco, Agrippino. *Poetas e prosadores do Brasil (de Gregório de Matos a Guimarães Rosa)*. Rio de Janeiro, Conquista, 1968. p.170.
- xv Holanda, Sérgio Buarque de. «Um homem essencial». In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada apresentada por Pedro Dantas. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974. p.31. Na impossibilidade de transcrever na íntegra, por razões de espaço, a amostra comparativa de alguns fragmentos dos romances de D'Annunzio e Graça Aranha, limitar-me-ei a fornecer, nessa ocasião, as referências bibliográficas a partir da edição mencionada de D'Annunzio e, no caso de Graça Aranha, todas as citações serão tiradas (apesar dos limites editoriais) da edição de *Canaã*, in *Obra Completa*, dir. de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968. Cf., portanto, os trechos descritivos da floresta tropical de Graça Aranha (p.68-69) com as imagens da natureza do *Trionfo* (p.175 e p.250), o elogio pictórico da terra de *Canaã* (p. 84-85) com o panegírico análogo da região do monte Maiella de D'Annunzio (p.230-233, em particular p.231).
- xvi Andreoli, Annamaria. «I romanzi della rosa oltrefrontiera». In: *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 9-14 maggio 1988)*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989. v. I, p.288- 289.
- xvii Barilli, R. *op.cit.*, p.110.
- xviii Paes, J.P. *op.cit.*, p.34.
- xix O adjetivo, referido a Graça Aranha, é de Francisco Foot Hardman, Cf. «Antigos Modernistas», in: Novaes, A. (org.). *Tempo e História*, São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p.292.
- xx Ver, a esse respeito, a introdução à citada edição do *Trionfo della morte* de Giansiro Ferrata, p.14-18.

xxi Andrade, Oswald de. «Modernismo atrasado». In: Batista, Maria Rossetti; Ancona Lopez, Telê Porto; Lima, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista-1917/29, Documentação*, São Paulo, IEB, 1972, p.216-218.

xxii Barthes, Roland. «La neutralizzazione». In: *Elementi di semiologia*. tr.it. di Andrea Bonani. Torino, Einaudi, 1981¹³. p.74-76. (Ed. or. *Éléments de semiologie*. Paris, Seuil, 1964.)

xxiii Praz, Mario. «Introduzione». In: Gabriele D'Annunzio. *Poesie teatro prose*. a cura di Mario Praz e Ferdinando Guerra, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, (dir. Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi, Alfredo Schiaffini), Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, v.62, p.XII.

xxiv Citado por Antonio Candido no prefácio à monografia de Norma S. Goldstein, *Do Penumbrismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, (São Paulo, Ática, 1983) p.IX.

xxv Arrigucci Jr., Davi. «O humilde cotidiano de Manuel Bandeira». In: *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p.14-15. Ver também do mesmo autor, *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p.99-100 e *passim*.

xxvi As citações da obra poética de Manuel Bandeira basear-se-ão na *Estrela da vida inteira. Poesia reunidas* (Rio de Janeiro, J. Olympio, 1966), por representar a última edição preparada em vida pelo poeta; a edição utilizada é a 19ª de 1991 que sintetizarei a partir de agora nas referências com a sigla *EVI* seguida da indicação do número da página. No que diz respeito à obra não — poética do autor, as citações são feitas a partir da edição *Poesia completa e prosa* (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990⁴), que daqui por diante citarei com a sigla *PCP* seguida pela indicação da página. A citação, como as outras referidas à rua do Curvelo, são extraídas de *PCP*, p.60.

xxvii Cf. Silva Brito, Mário da. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1971. p.219-221.

xxviii *PCP*, p.60-61.

xxix Numa carta enviada a Giuseppe Carlo Rossi em data de 14/9/1949, Ribeiro Couto, ao se deter nas suas influências italianas, reconhece a dívida pessoal com Corazzini, mas em particular com Govoni («Todo o meu livro *Um homem na multidão* e todo o livro seguinte, *Província*, está cheio da influência fraterna e benéfica de Corrado Govoni») e

dilata o interesse pelos “poetas modernos” italianos a outros autores, entre os quais, além dos citados inclusive por Bandeira, salienta Marino Moretti. A carta se encontra reproduzida por G.C. Rossi em *A letteratura italiana e as literaturas de língua portuguesa*, (Porto, Telos, 1973), pp.240- 241.

xxx A definição de “condição crepuscular” deve-se à leitura crítica di Natale Tedesco, *La condizione crepuscolare* (Firenze, La Nuova Italia, 1970), p.3-18, que aponta como a consciência da angústia existencial e os reflexos que ela determina no plano da linguagem poética incidem sobre a produção literária e, mais em geral, artística, da primeira metade do século (cf. *ibidem*, p.31-35). A perspectiva se inscreve na linha daqueles críticos — entre os quais é indispensável lembrar Edoardo Sanguineti — que há tempo reconheceram uma permanência de valores crepusculares na evolução poética do Novecento italiano até Montale. Ver o ensaio de 1954 de Sanguineti, “Da Gozzano a Montale”, agora em *Tra liberty e crepuscolarismo*. (Milano, Mursia, 1977²), em particular pp.17-39.

xxxi Veja-se, por exemplo, a esse propósito as considerações de Ribeiro Couto acerca do aproveitamento de fontes portuguesas (Eugênio de Castro, António Nobre) sobretudo nos primórdios do fazer poético bandeiriano, em *De menino doente a rei de Pasárgada*. (In: Brayner, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Col. “Fortuna crítica”. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1980. pp.53-54). Cf. também de Arnaldo Saraiva. «O ‘jeito de Portugal’ do poeta Manuel Bandeira”. In: — *O Modernismo brasileiro e o Modernismo português*, Porto, s.e., 1986. p.231-248.

xxxii O adjetivo referido aos crepusculares é de Mário de Andrade na lírica “Tu” de *Paulicéia desvairada*.

xxxiii Para um quadro mais detalhado ver as considerações de François Livi, *La cultura francese, sinonimo e garanzia di “modernità”*. In: Folli, Anna (a cura di). *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio. Ferrara, 5-7 maggio 1983*. Bologna, Cappelli, 1984. p.56-61.

xxxiv Pontiero, Giovanni. *Manuel Bandeira (visão geral de sua obra)*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1986. p.37.

xxxv Corazzini, Sergio. *Poesie edite e inedite*. (a cura di Stefano Jacomuzzi). Torino, Einaudi, 1968. p.117-118.

xxxvi Carpeaux, Otto Maria. «Notícia sobre Manuel Bandeira». In: *PCP*, p.638.

xxxvii In: Sanguineti, Edoardo (a cura di). *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1970. v.I, p.93.

xxxviii Marcovecchio, Aldo. «I crepuscolari», *Terzo Programma*, 3: 120, 1965.

xxxix Jacomuzzi, Stefano. «Introduzione». In: Corazzini, S. *op.cit.*, p.23.

xl Joaquim-Francisco Coelho considera como, em força da mundividência comum com o poeta português, «haja Bandeira relembrado e glosado, como se sabe, a obra de Nobre a vida inteira», em *Manuel Bandeira pré-modernista*, (Rio de Janeiro; Brasília. J. Olympio; Brasília, INL, 1982), p.15.

xli *EVI*, p.5.

xlii Cf. Binni, Walter. *La poetica del decadentismo*. Firenze, Sansoni, 1968³. p.127-135.

xliii Mário de Andrade afirma, justificando sua decisão crítica, «De primeiro esteve em casa ouvindo contar pelas vistas o que se passava lá fora: *Cinza das horas*. Ao chegar *o reinado de Momo* se pintou e saiu. Três dias de forrobodó grosso: *Carnaval*. Creio que se convenceu de que assim não se divertia. Voltou pra casa. Mas não escutou mais as conversas das visitas. Abriu a janela e assuntou. *Ritmo dissoluto*», *Manuel Bandeira*. In: Ancona Lopez, Telê Porto (org.). *Manuel Bandeira. verso e reverso*. São Paulo, Quieiroz. 1987), p.74-75.

xliv Corazzini, Sergio. *op.cit.*, p.146.

xlv Cf. Marcovecchio, Aldo. *op.cit.*, p. 123-126.

xlvi Govoni, Corrado. *Fuochi d'artifizio*. Palermo, Francesco Ganguzza Lajosa, 1905. p.179-181.

xlvii *EVI*, p.57.

xlviii Ver a recorrência do termo nas anotações manuscritas pelo poeta à margem de alguns poemas de *Carnaval*, reproduzidas por Júlio Castañon Guimarães e Rachel Teixeira Valença na edição crítica comemorativa do centenário de nascimento de Manuel Bandeira, *Carnaval*. (Rio de Janeiro, Nova Fronteira-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986). p.93-96, e, também, sua aplicação poética, por exemplo no “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt” em *Lira dos Cinquent’anos*, *EVI*, p.154-155.

xlix *EVI*, p.56. Cf. as duas quadras (mas o confronto poderia ser estendido a outros motivos e segmentos métricos do poema) com os “Pierrots” de Laforgue:

C'est, sur un cou qui, raide, émerge

d'une fraise empesée *idem*,
une face imberbe au cold-cream,
un air d'hydrocéphale asperge.

Le yeux sont noyés de l'opium
de l'indulgence universelle,
la bouche clownesque ensorcèle
comme un singulier géranium.

Bouche qui va du trou sans bonde
glacialement désopilé,
au transcendantal en-allé
du souris vain de la Joconde.

Campant leur cône enfariné
sur le noir serre-tête en soie,
ils font rire leur patte d'oie
et froncent en trèfle leur nez
[...]

In: Laforgue, Jules. *Un cervello a tre emisferi. Antologia poetica*, a cura di Luciana Frezza.
Milano, Accademia, 1972. p.146.

I Corazzini, Sergio. *op.cit.*, p.72.

II Sanguineti, Edoardo. *Tra liberty....cit.*, p.85.

III Livi, François. *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*. Milano, IPL, 1980.
p.17.