

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

VITÓRIA ALESSANDRA ALVES MENCIA

**ENTRE PERMANÊNCIA E RUPTURA: O SONETO EM MANUEL BANDEIRA E
LÊDO IVO**

RIO DE JANEIRO
2025

VITÓRIA ALESSANDRA ALVES MENCIA

**ENTRE PERMANÊNCIA E RUPTURA: O SONETO EM MANUEL BANDEIRA E
LÊDO IVO**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laíse Ribas Bastos

RIO DE JANEIRO

2025

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar, de modo comparativo, a presença e a reformulação da forma do soneto na obra de Manuel Bandeira, com ênfase em alguns dos sonetos que integram *Lira dos Cinquenta Anos* (1944), tomando como contraponto alguns sonetos de *Acontecimento do Soneto* (1948), de Lêdo Ivo. Partindo da compreensão de que a trajetória de Bandeira não se limita a uma oposição simplificada entre tradição e modernidade, a pesquisa demonstra como o poeta estabelece um diálogo crítico com a forma clássica, apropriando-se dela de maneira consciente e reflexiva. Para tanto, o estudo articula a leitura analítica dos sonetos com a reflexão teórica do próprio autor, especialmente aquela registrada em *Itinerário de Pasárgada*, além de contribuições da crítica literária, como Antonio Candido, Octavio Paz, Massaud Moisés, Júlio Castañon Guimarães e Vagner Camillo.

Palavras-chave: soneto, Manuel Bandeira, Lêdo Ivo, Lira dos Cinquenta Anos, tradição e ruptura.

Sumário

1.	Introdução	5
2.	Manuel Bandeira: <i>Lira Dos Cinquenta Anos</i>	5
	2.1 Reflexões de Bandeira e o Modernismo	7
	2.2 Processo de Criação em Bandeira	9
	2.3 Variedade formal e temática em <i>Lira dos Cinquenta Anos</i>	10
3.	Lêdo Ivo e o equilíbrio entre tradição e modernidade	11
	3.1 Geração de 1945 e o neoclassicismo poético	12
	3.2 Contexto histórico	13
4.	Bandeira e Lêdo Ivo: o soneto e a concepção de poesia	14
5.	Análise dos poemas	16
6.	Conclusão	26
7.	Referências	27

1. Introdução

O presente trabalho se dedica a percorrer comparativamente os caminhos que o soneto traça na poesia de Manuel Bandeira e Lêdo Ivo, nos livros *Lira dos Cinquenta Anos* e *Acontecimento do soneto*, observando como esses autores reinventam essa forma clássica e a investem de novos sentidos. Para isso, serão analisados “Soneto da rosa clássica”, “Soneto da rosa passageira” e “Soneto das catorze janelas”, de Lêdo Ivo, que integram o livro *Acontecimento do Soneto* (1948), obras em que a tradição dialoga com o instante e o efêmero. Em seguida, o trabalho irá se voltar para “Ouro preto”, “Soneto italiano” e “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”, reunidos em *Lira dos Cinquenta Anos*, de Manuel Bandeira, livro em que o poeta revisita o soneto com ironia, memória e delicada introspecção. Assim, busca-se compreender de que modo esses poetas se apropriam do soneto, ora respeitando sua moldura clássica, ora tensionando-a, para revelar o movimento vivo da poesia que se renova dentro de suas próprias formas.

2. Manuel Bandeira – *Lira dos Cinquenta Anos*

Em 1944, Manuel Bandeira publica *Lira dos Cinquenta Anos*, obra que reúne alguns sonetos — entre eles “Ouro Preto”, “Soneto Italiano”, “Soneto em Louvor de Augusto Frederico Schmidt” e “Soneto Plagiado de Augusto Frederico Schmidt”. Além desses, de tradição italiana, a coletânea inclui ainda dois sonetos de forma inglesa. Percebe-se, assim, no livro, uma variedade tanto temática quanto formal que, no entanto, já não se organiza em torno de um movimento de ruptura ou transformação, como ocorria nas obras anteriores do poeta.

Essa característica foi observada por Adolfo Casais Monteiro, como aponta Vagner Camillo (2020) ao advertir que uma leitura apressada e superficial poderia levar um leitor desatento a classificá-lo como um autor dotado apenas de “versatilidade”. De fato, é possível reconhecer elementos constantes na produção de Bandeira, mas não se pode ignorar a abertura formal e temática presente no livro.

Antes mesmo de uma análise em termos de métrica ou rima, a simples observação temática desses poemas já revela a postura singular de Bandeira diante da forma fixa. Nota-se um pequeno afastamento do poeta em relação ao que se entende por “soneto verdadeiro”,

conforme a concepção discutida por Mário de Andrade¹ em seu texto inacabado *A Natureza do Soneto* — notas críticas deixadas em seu espólio e aparentemente redigidas entre 1943 e 1944.

Segundo Mário de Andrade (2020), o “soneto verdadeiro” não se encerra nos limites de seus versos: o assunto não deve se esgotar com o fim formal do poema. Ao contrário, o lirismo deve permanecer vivo, como se pudesse prosseguir além da última linha. Além disso, Mário defende que a natureza do soneto só pode ser de cunho sentimental, manifestando-se como a expressão intensa de um sentimento, seja ele de natureza pensativa (como nos poemas filosóficos de Antero de Quental), seja sensitiva (como o amor ou a amizade). Assim, a descrição em si mesma ou como fim em si é, segundo ele, contrária à essência do soneto (CAMILO, 2020).

A forma fixa do soneto, no Brasil, tradicionalmente associada ao rigor clássico e à musicalidade parnasiana, passou por um processo de ressignificação ao longo da literatura brasileira. Do ponto de vista histórico, a estrutura de quatorze versos, herdada da lírica portuguesa (e esta de Petrarca), simbolizava a perfeição formal e o domínio técnico do poeta. No entanto, com o Modernismo, especialmente a partir de 1922, a rigidez da forma passou a ser vista por muitos como um resquício de uma estética ultrapassada. Nesse cenário de rupturas e reinvenções, a permanência do soneto na produção de autores modernistas revela uma atitude complexa e profundamente consciente em relação à tradição.

Manuel Bandeira ilustra de modo exemplar essa convivência entre liberdade de expressão e respeito à forma, considerando sua intensa participação no modernismo brasileiro. Embora tenha participado das inovações modernistas, seu trabalho manteve uma dimensão clássica, marcada pela disciplina formal e pelo gosto pelo equilíbrio. O poeta via na estrutura fixa não um limite, mas uma possibilidade de experimentação estética. Como afirmou em entrevista a Afrânio Coutinho, Bandeira valorizava as formas fixas “porque satisfazem o [meu] gosto pela ordem e pela disciplina” (BANDEIRA, 1958, p. 97). Sua postura demonstra que, mesmo dentro da modernidade, a tradição podia ser reinventada sem se converter em mero virtuosismo técnico.

Por outro lado, alguns anos depois, Lêdo Ivo, poeta associado à chamada “geração de 45” no Brasil, retoma o soneto como exercício de rigor e beleza, reafirmando a permanência

¹ Mário de Andrade citado por Vagner Camilo (2020). CAMILO, Vagner. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020

da forma como espaço de meditação e transcendência. Ao contrário da rebeldia inicial de 1922, o poeta alagoano buscava conciliar modernidade e tradição, criando uma poesia simultaneamente intelectual e sensorial. Para ele, o soneto não era um vestígio do passado, mas um instrumento para captar o mistério e a harmonia do mundo. Essa atitude reflete o espírito de alguns poetas da geração de 1945, marcada pela retomada do verso metrificado e pela revalorização da técnica poética.

Desse modo, a análise comparativa entre Bandeira e Lêdo Ivo permite compreender que o Modernismo brasileiro não se caracterizou apenas pela ruptura inicial, mas também pela continuidade e pela assimilação crítica da herança literária. A forma fixa, longe de se tornar obsoleta, revelou-se um campo de tensão e invenção, no qual cada poeta imprimiu sua própria concepção de poesia. Assim, o soneto — símbolo de equilíbrio e eternidade — sobreviveu no interior da modernidade, transformando-se em expressão de liberdade criadora.

2.1 Reflexões de Bandeira e o Modernismo

Em *Poesia e Verso*, Manuel Bandeira reflete: seria possível existir poesia ao se realizar, em palavras, uma simples transposição da realidade, sem inventar nada, sem “fingir” em nada, apenas transcrevendo exatamente aquilo que se ouviu ou viu? (1958) O autor acrescenta ainda que o Modernismo trouxe consigo um aspecto que considerava catastrófico: ao introduzir o verso livre na língua portuguesa, gerou-se a ilusão de que qualquer sequência de linhas desiguais poderia ser considerada um poema.

Não por acaso, *Lira dos Cinquenta Anos* inicia-se com um soneto: “Ouro Preto”. A cidade de Ouro Preto possui grande significado para o autor. Vagner Camilo (2020) ressalta que, entre os poetas da geração de 1945, bem como entre os chamados “modernistas classicizados”, foi frequente o deslocamento para espaços citadinos distantes da urbe moderna, frequentemente associados à evocação de cidades históricas. São, portanto, cidades-museus, alheias aos conflitos da realidade contemporânea. As cidades mineiras, em particular, já haviam se tornado lugar-comum no Modernismo, embora retratadas sob diferentes perspectivas e interesses (CAMILO, 2020, p. 161).

O título da coletânea poderia sugerir que ela reunisse apenas poemas vinculados a uma fase específica da vida do autor, marcada por sua idade. No entanto, o caso de “Ouro Preto”

relativiza essa interpretação. (GUIMARÃES, 2008). Pois conforme argumenta Júlio Castañon Guimarães (2008, p. 139), apenas em 1944, com a publicação de *Lira dos Cinquenta Anos*, Manuel Bandeira julgou pertinente reintegrar o poema ao conjunto de sua produção, evidenciando que a arquitetura de sua obra não se regia exclusivamente por critérios cronológicos ou por uma adesão imediata às premissas modernistas, mas antes por uma concepção poética mais abrangente e autorreflexiva. Ademais, como ressalta Guimarães (p. 139), embora o título remeta diretamente à idade do poeta, o volume ultrapassa esse marcador biográfico, configurando-se como um espaço de elaboração imaginativa e de reinterpretação crítica de sua trajetória literária.

A forma do soneto, funciona nesse poema como uma moldura que contrasta com o esvaziamento histórico da cidade. O domínio técnico da estrutura fixa — dois quartetos e dois tercetos, rimas consonantes e métrica regular em decassílabos — cria um efeito de tensão entre forma e conteúdo, reforçando a reflexão crítica e meditativa sobre o tempo, a memória e a decadência simbólica.

Ainda de acordo com Júlio Castañon Guimarães (2008), a relação de Manuel Bandeira com o Modernismo foi marcada por certa ambivalência. Embora esteja definitivamente inserido no movimento, o poeta adotou uma postura crítica diante de alguns de seus desdobramentos e excessos. Um exemplo significativo foi sua oposição à homenagem prestada a Graça Aranha pela revista *Klaxon* (n. 8/9, dez. 1922 – jan. 1923). Apesar da admiração que nutria pelo escritor, Bandeira manifestou-se contra a tentativa de alçá-lo à condição de líder do Modernismo, por entender que tal posição não correspondia à realidade histórica do movimento. Com o tempo, sua avaliação mostrou-se acertada, e a ideia de que os modernistas seriam discípulos de Graça Aranha foi gradualmente superada.

Dessa forma, Manuel Bandeira vincula-se ao primeiro momento do Modernismo brasileiro — aquele que Massaud Moisés (2003), por exemplo, define como o “período de destruição”, estendendo-se até 1928, com a publicação do *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, e de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Dentro desse período, Bandeira aproxima-se do grupo que Vagner Camilo denomina “modernistas classicizados”, ou seja, autores que, mesmo aderindo ao espírito de experimentação, mantêm diálogo com formas e valores da tradição.

Assim, a análise dos poemas de *Lira dos Cinquenta Anos* permitirá compreender como Bandeira mobiliza a forma fixa em consonância com seu olhar crítico, sensível e irônico sobre o cotidiano, o tempo e a memória, preparando o terreno para a discussão mais detalhada sobre a variedade formal e temática de sua obra.

2.2 Processo de criação de Bandeira

Em reportagem reunida no volume *Coleção Fortuna Crítica – Manuel Bandeira*, organizada por Afrânio Coutinho (1980), o próprio poeta comenta as circunstâncias de composição de alguns de seus poemas. Ele afirma ter escrito “Desafio” em São Lourenço, durante um período de tratamento com águas minerais, ocasião em que também costumava remar no lago local. Já “Mozart no Céu” teria sido elaborado na casa do primo José Cláudio, enquanto ouvia, em uma vitrola, a execução de um quarteto de Mozart.

No caso de “Parada de Lucas”, Bandeira explica que o poema nasceu de uma impressão recolhida em uma viagem noturna de trem rumo a Petrópolis. A “crise” a que o texto faz referência remete, segundo o poeta, ao estupro e assassinato de um pequeno jornalista ocorrido cerca de quarenta anos antes. O “Soneto Plagiado de Augusto Frederico Schmidt”, por sua vez, é apresentado como uma restituição ao padrão clássico de um soneto irregular do próprio Schmidt, evidenciando o diálogo constante entre homenagem, tradição e invenção pessoal.

Outros poemas também têm origem em experiências específicas, segundo o poeta. “Piscina”, por exemplo, deriva da impressão de uma noite de luar junto à piscina de um hotel em Petrópolis. Já “Carta de Brasão” foi escrito na casa de Jaime Cortesão, após a leitura do *Brasão dos Bandeiras*. Segundo Bandeira, a descrição heráldica das armas pareceu-lhe, em si, uma composição poética. Bandeira transcreveu-a literalmente, unindo-a a uma referência ao nome “Candelária”, cuja inserção ele mesmo admitia não compreender inteiramente, atribuindo-a a uma espécie de mensagem cifrada do subconsciente.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira comenta mais detidamente sobre o “Soneto em Louvor de Augusto Frederico Schmidt”. O poeta afirma que esse foi o único soneto que escreveu à sua maneira — em versos livres e sem rimas — com o intuito de acentuar a homenagem prestada, como se desejasse revelar, naquele poema, ao homenageado e ao público, a marca de sua própria identidade poética.

Bandeira também comenta sobre “A Última Canção do Beco”, poema incluído em *Lira dos Cinquenta Anos*, afirmando que é o melhor exemplo, em sua obra, de como, em poesia, quase tudo resulta de um jogo de intuições. O poeta ressalta ainda que não escreve poesia quando deseja, mas sim quando a poesia o deseja. Esse processo evidencia a importância da experiência vivida e da observação sensível como gatilhos da criação poética, reforçando a ideia de que a poesia, para Bandeira, nasce tanto do rigor formal quanto do instante intuitivo:

Mallarmé tinha razão : "Não é com idéias que se fazem versos: é com palavras•. Não que o sentido delas não importe. Importa, mas não, como advertiu Gide, independentemente da sonoridade delas. Naturalmente, o sentimento está subentendido, é ele que faz achar as combinações de palavras suscitadoras de emoção poética. A grande dificuldade, porém, está em que uns se comovem diante de certos versos e outros não. Há pessoas que acham intensa poesia nos versos de Murilo Mendes: outras não a acham nenhuma, encontram-na é nos sonetos de Emilio de Meneses, onde os admiradores de Murilo não vêem sequer a sombra dela. E há as que não suportam nem um, nem outro: gostam é da suave música de Olegário Mariano. Afinal em poesia tudo é relativo: a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê. (BANDEIRA, 1958, p.4)

Em suma, a análise das circunstâncias de criação revela um traço marcante da poética bandeiriana: a convivência entre disciplina formal, respeito à tradição e liberdade.

2.3 Variedade formal e temática em *Lira dos Cinquenta Anos*

A variedade presente em *Lira dos Cinquenta Anos* não se restringe apenas à inclusão de sonetos como “Ouro Preto”, “Soneto Italiano”, “Soneto em Louvor de Augusto Frederico Schmidt” e “Soneto Plagiado de Augusto Frederico Schmidt”. O livro evidencia um leque amplo de formas e temas, demonstrando que Manuel Bandeira se movimentava entre tradição e experimentação, sem se prender a um único estilo ou orientação temática.

O recurso à forma fixa, como o soneto, não deve ser interpretado como um gesto isolado de adesão à tradição. Outros poetas modernistas, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, também retomaram posteriormente o soneto, mostrando que, ao longo da história do Modernismo, a forma fixa podia ser reinventada e utilizada como instrumento de reflexão estética. Essa retomada não é mera repetição: revela um diálogo consciente com a tradição literária, articulando forma e inovação, como observa Vagner Camilo Sobre Drummond:

Não seria possível ilustrar todos os casos, mas alguns dos grandes sonetos dessa estada neoclássica de Drummond, por exemplo, já foram examinados em outro momento, buscando a evidenciar como ele retoma e, ao mesmo tempo, ironiza as

convenções da forma fixa, inclusive as parnasianas, como se vê em “jardim” (Novos poemas), “Remissão”, “A ingaia Ciência”, “Legado”, “A tela contemplada” e, o maior de todos, “Oficina Irritada”, entre outros grandes exercícios no gênero em *Claro Enigma*. (CAMILO. 2020, p.145)

Nos sonetos, essa flexibilidade temática também se manifesta. Diferentemente do soneto tradicional, voltado ao amor ou à reflexão filosófica, Bandeira utiliza a forma fixa para explorar experiências diversas: desde observações históricas e urbanas até memórias pessoais. Esse deslocamento revela que a forma fixa não limita a criação, mas oferece uma estrutura que permite à poesia expandir-se.

Em contraste com a obra de Lêdo Ivo, tomado como contraponto, como se observa em *O Acontecimento do Soneto*, em que predomina a dimensão afetiva e sentimental, os sonetos de Bandeira são mais livres em relação à temática, abrindo espaço para reflexão crítica, memória e invenção poética.

3. Lêdo Ivo e o equilíbrio entre tradição e modernidade

Lêdo Ivo mantém um profundo respeito pela tradição camoniana, sem, no entanto, abdicar da modernidade temática e estilística. Sua poesia demonstra um equilíbrio entre o antigo e o novo, criando uma tensão produtiva que constitui o núcleo do seu projeto estético.

Nos sonetos de Ivo, a forma fixa é preservada com rigor, respeitando métrica, rimas e estrutura do soneto italiano. Diferentemente de Bandeira, que se permite subverter o tema e explorar cenas cotidianas ou históricas, Lêdo Ivo permanece mais próximo do que Mário de Andrade denominou de “soneto verdadeiro”: obras que manifestam sentimento intenso e lírico, muitas vezes de cunho afetivo ou contemplativo.

O “Soneto da rosa clássica” (p.24) exemplifica bem essa postura. Nele, a rosa deixa de ser apenas uma flor concreta e torna-se símbolo da efemeridade e do ideal, transitando entre o mundo real e o imaginário poético. A preocupação de Ivo com a forma e o conteúdo revela um projeto estético voltado à permanência da beleza e da harmonia da poesia, conciliando tradição e sensibilidade moderna.

Enquanto Bandeira utiliza o soneto como espaço de crítica, memória ou invenção, Ivo o emprega como território de contemplação estética, no qual cada verso é cuidadosamente moldado para criar uma experiência lírica intensa. A forma fixa é respeitada em ambos, mas o tratamento do tema e o efeito poético diferem. Conforme observa Vagner Camilo (2020), a

chamada Geração de 1945 distingue-se pela revalorização de princípios estéticos de matriz clássica, evidenciando um neoclassicismo poético que se manifesta no rigor formal, no controle técnico e na ênfase renovada na métrica e na rima. Tal orientação corresponde a uma busca por uma poesia de alcance universal, fundada na introspecção, na contemplação do belo e na abertura ao transcendental, ao mesmo tempo em que procura articular modernidade e tradição sem aderir a rupturas radicais, privilegiando, antes, o refinamento e a elaboração formal.

Nesse quadro, a produção de Lêdo Ivo revela-se particularmente expressiva ao articular dois domínios criativos complementares: de um lado, um domínio técnico-formal, marcado pelo manejo consciente da forma fixa e pelo escrutínio estético; de outro, um domínio intuitivo e sensível, assentado na inspiração poética, na elaboração afetiva e na reflexão sobre a condição humana. Embora a espontaneidade esteja presente, ela é moldada e contida pela estrutura clássica do soneto, demonstrando que a modernidade de Ivo não consiste em ruptura, mas em uma renovação da tradição com rigor e consciência estética.

A poesia de Lêdo Ivo, evidencia que a forma fixa, longe de ser um limite, funciona como um instrumento de contemplação, reflexão e perfeição técnica. Ao mesmo tempo, a abordagem temática e sensível distingue-o de Bandeira, mostrando que o soneto pode ser adaptado a diferentes perspectivas modernas: uma mais crítica e inventiva, como no caso de Bandeira, e outra mais introspectiva e contemplativa, como em Ivo.

3.1 A Geração de 1945 e o neoclassicismo poético

Nesse contexto, destaca-se a observação de Vagner Camilo (2020) ao apontar que a tendência neoclássica representada pela Geração de 1945 implicou um certo recuo em relação à cena contemporânea da época, ao localismo e às questões histórico-sociais. Em vez disso, os autores desse período passaram a privilegiar o universalismo e a reflexão metafísica, voltando-se para temas ligados à interioridade, à subjetividade e, em certos casos, ao misticismo e ao transcendental.

Em contraste, os autores da geração de 1922 priorizaram o objetivo, o pitoresco, o anedótico e o regional. Segundo Vagner Camillo (2020), ao retomar análises de Sérgio Buarque de Hollanda, o modernismo do período de 1922 a 1930, um forte viés regionalista. Já Gilberto Freyre, conforme por sua vez observa Camillo (2020) embora reconhecesse a presença desse traço, negava que o regionalismo fosse o elemento central do movimento. De

todo modo, é inegável que os pretextos locais dominaram grande parte da produção poética daquele período.

Portanto, enquanto o traço mais evidente da poesia modernista inicial foi o interesse pela cultura regional e pelas identidades locais, os poetas de 1945, em linhas gerais, trilharam um caminho diverso: afastaram-se das urgências sociais e políticas de sua época — como o fim da Segunda Guerra Mundial, a queda do Estado Novo e a redemocratização do país com o governo Dutra — para construir uma poesia voltada à condição humana em sua essência, desvinculada do espaço vital imediato (CAMILO, p. 153).

Esse deslocamento do foco histórico-social para a introspecção e para a busca de um lirismo universal marca profundamente a estética da Geração de 1945, cuja produção literária se ancora no resgate de formas clássicas, como o soneto, ao mesmo tempo em que procura renová-las por meio de uma sensibilidade moderna. Poetas como Lêdo Ivo, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, de modos distintos, se apropriam de uma forma, exemplificam essa tendência, conciliando rigor formal e liberdade temática, demonstrando que a tradição pode ser reinventada sem perder relevância.

3.2 Contexto histórico

Manuel Bandeira e Lêdo Ivo apresentam trajetórias literárias marcadas por diferentes posicionamentos estéticos e históricos. O próprio conceito de “geração” assume significados diversos em autores como João Cabral de Melo Neto e Gilberto Freyre. Segundo Vagner Camillo (2020, ao retomar reflexões desses autores, João Cabral compreende a noção de geração como uma construção “de fora para dentro”, determinada pela consciência coletiva diante dos problemas enfrentados. Gilberto Freyre, por sua vez, entende a ideia de geração como resultado da combinação entre elementos externos e internos, como proximidade etária, homogeneidade linguística e afinidade estilística.

Bandeira publicou seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, em 1917. A obra, composta por poemas escritos na década anterior, segundo Júlio Castañon Guimarães (p. 32), saiu de maneira independente, em tiragem restrita de apenas duzentos exemplares, ao custo de trezentos mil réis. Como o próprio Bandeira registra em itinerário de Pasárgada (1987), não se tratava de um projeto literário de grande alcance, mas de um gesto simbólico destinado a demonstrar que não vivia “inteiramente ocioso”. Curiosamente, o mesmo ano de 1917 foi

marcado pela célebre exposição de Anita Malfatti, episódio decisivo da chamada pré-história do Modernismo brasileiro.

Ainda nesse período, Guimarães (2008) contextualiza o ambiente cultural, observando que, a partir de 1917, intensificaram-se os contatos entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que, juntamente com artistas como Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia, formariam o grupo que desembocaria na Semana de 1922. O momento era permeado por um nacionalismo exacerbado, alimentado pela proximidade do centenário da Independência e por um sentimento antiportuguês— dado também apontado por Moisés (p. 19).

Em 1920, figuras como Oswald de Andrade passaram a frequentar o ateliê de Anita Malfatti, onde discutiam as propostas do futurismo. As tensões entre tradição e inovação rapidamente chegaram à imprensa, especialmente por meio de Menotti Del Picchia, sinalizando que a ruptura estética era inevitável. Guimarães (2008) observa ainda que a volta de Graça Aranha ao Brasil, após longa permanência na Europa, e sua adesão imediata às ideias modernistas contribuíram para consolidar o movimento. Dessa forma, a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, constituiu-se como o resultado de uma preparação deliberada e estruturada, marcando o início de uma nova era na literatura e nas artes brasileiras.

4. Bandeira e Lêdo Ivo quanto ao soneto e à concepção de poesia

Quanto à estrutura e às rimas do soneto, tanto Manuel Bandeira quanto Lêdo Ivo demonstram fidelidade às orientações tradicionais. Contudo, divergem significativamente no que diz respeito à temática. Bandeira se afasta dos assuntos considerados próprios do soneto clássico — como o amor ou o sentimento elevado — e se apropria de descrições e temas que, à luz da tradição, não seriam reconhecidos como poéticos. Já Lêdo Ivo mantém-se fiel não apenas à forma, mas também às temáticas consagradas, explorando com frequência aspectos sentimentais, transcendentais e até místicos.

Nesse sentido, as reflexões de Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, contribuem para a compreensão das escolhas poéticas desses dois autores. Paz adverte que “nem todo poema — ou, para sermos mais exatos, nem toda obra construída pelas leis da métrica — contém poesia. Um soneto não é um poema, mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico é tocado pela poesia” (PAZ, 2012, p. 16). Assim, distingue-se a estrutura formal — o soneto

— da experiência estética — a poesia. Segundo essa perspectiva, é possível escrever um soneto tecnicamente perfeito que, no entanto, não seja tocado pela poesia, ou seja, que não provoque um encontro genuíno entre linguagem e sensibilidade.

Ainda na mesma obra, Paz afirma que o poema “não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (1956, p.17). Com isso, propõe uma distinção fundamental: o soneto é uma forma literária fixa e convencional, enquanto o poema, embora possa utilizar essa forma, não se define por ela. O poema só se realiza plenamente quando é atravessado pela poesia — elemento que extrapola a técnica e emerge como experiência estética e existencial.

A partir desse raciocínio, pode-se afirmar que o poema necessita da poesia para existir; já o soneto, por ser uma estrutura formal, pode existir de maneira autônoma, mesmo sem carregar em si a potência poética. Essa reflexão permite compreender por que Bandeira se permite romper com certos temas e buscar a poesia em experiências cotidianas, na memória, na intuição e até na transcrição literal da realidade — conforme ele próprio relata em *Itinerário de Pasárgada*. Já Lêdo Ivo, ainda que valorize a espontaneidade do fazer poético, mantém um vínculo mais estreito com os elementos tradicionalmente associados à lírica.

Em consonância com Octavio Paz, Manuel Bandeira também afirma, em *Lira dos Cinquenta Anos*, que compreendeu — antes mesmo de conhecer Mallarmé — que, em literatura, a poesia está nas palavras e se realiza com palavras, e não com ideias ou sentimentos (1956). Essa afirmação reforça seu compromisso com uma concepção moderna de poesia, que não depende de grandes temas ou emoções arrebatadoras, mas da construção sensível da linguagem.

Dessa maneira, emerge uma questão fundamental: se a poesia pode ultrapassar os limites da forma e se manifestar nas mais diversas experiências humanas, por que excluir como poéticos os temas que se afastam do que Mário de Andrade chamou de “soneto verdadeiro”? Na obra inacabada *A Natureza do Soneto*, Mário defende que o soneto deve conter lirismo que transcenda a forma, sendo a expressão intensa de um sentimento — seja pensativo (filosófico), seja sensitivo (amoroso ou afetivo). A mera descrição da realidade, segundo ele, seria insuficiente para constituir um verdadeiro soneto.

Manuel Bandeira, no entanto, parece questionar essa concepção ao construir sonetos que partem de descrições, de cenas cotidianas ou de experiências pessoais aparentemente

banais. Ele reconhece que a poesia não nasce do desejo de escrevê-la, mas da irrupção de uma intuição, de um instante em que a palavra se carrega de sentido novo. Lêdo Ivo, por outro lado, permanece mais alinhado à concepção clássica de lirismo sentimental, ainda que, por vezes, sua própria espontaneidade criadora ultrapasse os limites da forma.

5. Análise dos poemas

A análise comparativa dos sonetos “Ouro Preto”, “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt” e “Soneto italiano”, de Manuel Bandeira, e “Soneto da rosa clássica”, “Soneto da rosa passageira” e “Soneto das catorze janelas”, de Lêdo Ivo, permite observar com clareza os diferentes modos como cada poeta se relaciona com a tradição do soneto e com a concepção de poesia.

No que diz respeito à estrutura, às rimas e à métrica, ambos os autores seguem, em linhas gerais, as convenções do soneto italiano. No entanto, suas abordagens revelam posturas distintas diante dessa forma fixa. Em entrevista concedida a Afrânio Coutinho, Bandeira declarou apreciar esse tipo de composição, afirmando:

Gosto das formas fixas porque elas são padrões estróficos de raro equilíbrio — vivazes, mnemônicos —, porque satisfazem o meu gosto pela ordem e pela disciplina. Ligou-se a elas, injustamente, a meu ver, um certo parti-pris antiparnasiano. Ora, nas mãos de um grande poeta, nunca foram exibição de virtuosismo. Basta dizer que quase toda a obra de Villon é composta de baladas. (BANDEIRA, 1958, p. 97)

A principal divergência entre os dois poetas reside na temática. Os sonetos de Bandeira presentes em *Lira dos Cinquenta anos* possuem caráter predominantemente descritivo e não abordam temas sentimentais, como o amor e as emoções pessoais, que estão presentes na poesia de Lêdo Ivo.

Em relação ao conteúdo dos sonetos, há o uso do conceito de imagens, conceito que, segundo Antonio Candido (1987) corresponde a toda figuração de sentido que permite às palavras expressarem algo além de seu valor semântico estrito.

Ouro preto

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada

Para o fausto d'El-Rei, para a glória do imposto.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu — é funcionário.
Último sabedor da crônica estupenda,
Chico Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho
Vem, na pedra-sabão lavrada como renda,
— Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!

Em “Ouro preto”, Manuel Bandeira preserva a estrutura clássica do soneto — dois quartetos e dois tercetos, rimas consonantes e regularidade métrica —, mas subverte o lirismo tradicional ao direcionar o poema para uma reflexão histórica e crítica. Em vez de sentimentos elevados ou experiências subjetivas intensas, encontramos uma contemplação melancólica da degradação material e simbólica de uma cidade que fora centro da riqueza mineradora no período colonial. A forma fixa é, assim, colocada a serviço de um olhar documental e quase arqueológico, que enfatiza a distância entre o esplendor do passado e a ruína do presente.

Já no primeiro verso, a tripla repetição de “ouro” — “ouro branco! ouro preto! ouro podre!” — acompanhada por adjetivos que configuram uma gradação descendente, constrói uma imagem poderosa da decadência histórica. A enumeração funciona como um recurso de condensação simbólica: o metal precioso, associado à glória e à riqueza, torna-se “podre”, deteriorado, metáfora do esvaziamento de sentido que atinge a própria cidade. Embora o poema se restrinja, em aparência, à descrição da paisagem urbana de Ouro Preto, a gradação sugere implicações mais amplas: a crítica às ilusões do ciclo do ouro, ao desgaste da memória nacional e ao processo de esquecimento que transforma espaços históricos em ruínas contemplativas.

Esse caráter narrativo, que dá continuidade à sequência de imagens sobre o passado e o presente, aproxima o poema da alegoria, no sentido proposto por Antônio Candido: um procedimento figurativo em que conceitos abstratos são corporificados por meio de cenas ou imagens concretas. Assim, a cidade em ruínas torna-se alegoria da própria história brasileira — gloriosa na superfície, mas corroída pela exploração e pelo apagamento.

Nos poemas observados, será possível perceber que os poetas recorrem ao uso de imagens, conceito que, segundo Antonio Candido, corresponde a toda figuração de sentido que permite às palavras expressarem algo além de seu valor semântico estrito. Candido

distingue, nesse contexto, entre alegoria e símbolo: a alegoria ocorre quando a representação de um conceito abstrato se torna corpórea por meio de um signo, uma descrição ou uma pequena narrativa. Nela, há sempre um elemento narrativo embrionário e uma intenção consciente do poeta, que se torna clara para o leitor. Já o símbolo não possui necessariamente caráter narrativo: a abstração é visual e muitas vezes incerta, podendo até não refletir uma intenção deliberada do autor, surgindo de forma inconsciente na criação poética.

No segundo quarteto, a interrogação retórica — “Que resta do esplendor de outrora?” — funciona como eixo meditativo que intensifica o tom elegíaco do poema. A resposta, dada pelo próprio poeta, reforça o desencanto: restam apenas “pedras”, “templos-fantasmagóricos”, “escombros”. As imagens condensam a percepção de um passado monumental transformado em simulacro, como se a cidade sobrevivesse apenas como sombra de si mesma. Trata-se de um olhar crítico e desidealizado, marcado por uma melancolia histórica que não se expressa por sentimentalismo, mas por uma objetividade contundente.

A leitura de Vagner Camilo contribui para situar o poema no contexto mais amplo da poesia de 1945 e dos chamados “classicizados”. Esses autores frequentemente deslocavam sua lírica para cidades antigas, distantes da metrópole moderna e de seus conflitos imediatos. Ouro Preto, já consagrada pelo Modernismo como símbolo de identidade cultural, reaparece aqui como cidade-museu, espaço de contemplação filosófica no qual o poeta reflete sobre o tempo, o desgaste e a permanência do passado.

Nos tercetos, Bandeira retoma a figura do bandeirante — agora reduzido a “funcionário” —, convertendo-o em símbolo irônico da diluição do heroísmo histórico. O contraste entre o explorador épico e o burocrata contemporâneo enfatiza o processo de dessacralização da memória nacional. A aparição final da “mão do Aleijadinho”, emergindo em “sombra descomunal” quando cai a noite, funciona como atualização simbólica da grandeza artística que resiste ao tempo. A escultura, lavrada em pedra-sabão “como renda”, torna-se o último vestígio do esplendor colonial, sobrevivendo como signo de beleza e de permanência.

Assim, o gesto de Bandeira é duplo: invoca a forma clássica e, ao mesmo tempo, a reinventa, convertendo o soneto em espaço de meditação histórica e crítica. A densidade poética se constrói justamente na tensão entre a objetividade descritiva e a evocação

simbólica, entre o documento e a alegoria, entre a ruína e o legado artístico que se projeta na imaginação do leitor.

Soneto da rosa clássica

Rosas? No antigo amor, vivas, florescem,
imóvel canto em aérea residência
onde ninguém sonhou rosas? _ a ausência
Dessas rosas que os versos desconhecem.

Eternas e tranquilas rosas tecem
a vastidão de efêmera existência.
Rosas? em que corola o mar? a essência
dessas rosas que as rosas desconhecem?

Rosas de verso, rosas de certeza
de existir num dia só, não florindo
à vegetal ideia não nascida.

Rosas? Quem sonhou rosas? Que beleza
na flora imaginária, e neste infindo
sonho de em verso tê - las em vida.

No “Soneto da rosa clássica”, Lêdo Ivo reafirma sua filiação à tradição camoniana e à lírica reflexiva que transita entre introspecção, metafísica e consciência formal. O poema estrutura-se em torno de uma imagem alegórica — a rosa — que se desloca do plano concreto para o domínio idealizado, funcionando como símbolo simultaneamente do efêmero e do eterno, da ausência e do desejo, do real e do imaginário. Assim, a rosa deixa de ser um objeto natural tangível para tornar-se uma entidade poética, situada entre o mundo físico e o universo da linguagem.

No primeiro quarteto, o poeta associa as rosas ao antigo amor sem recorrer a conectores de comparação, produzindo, portanto, um efeito metafórico direto. A imagem floral é animada por atributos humanos — flores que “florescem” num “canto imóvel”, situadas numa “aérea residência” —, recurso que se aproxima da terceira categoria de metáfora definida por Cândido: aquela em que um elemento inanimado assume características próprias do animado. Desse modo, as rosas ganham vida e intencionalidade, sendo humanizadas na economia do poema. A ausência das rosas, paradoxalmente, é aquilo que sustenta sua permanência enquanto ideal, uma vez que se trata de rosas que o verso “desconhece”, isto é, rosas que existem apenas como possibilidade poética.

O segundo quarteto amplifica essa tensão entre efemeridade e eternidade ao afirmar que as rosas “tecem / a vastidão de efêmera existência”. A imagem combina elementos sensoriais e conceituais: de um lado, a delicadeza da flor; de outro, a vastidão abstrata da

existência. Esse jogo de contrastes reforça o caráter simbólico da rosa, que funciona menos como objeto perceptível e mais como signo do inalcançável — “rosas que as rosas desconhecem”. O poema sugere que há uma rosa essencial, pura, que não se confunde com a flor real, mas que habita o espaço da imaginação poética.

No terceiro quarteto, as rosas surgem como “rosas de verso, rosas de certeza”, reforçando o caráter autorreferencial do poema. Trata-se de flores que só existem na linguagem, que não germinam no mundo natural, mas florescem no poema. Aqui, Lêdo Ivo se aproxima do metasoneto, uma modalidade tradicional que tematiza o próprio fazer poético. A rosa converte-se em uma metáfora da criação artística, símbolo da beleza que se preserva apenas pela palavra, imune à transitoriedade do tempo.

Desse modo, “Soneto da rosa clássica” articula, simultaneamente, um discurso sobre a beleza, sobre o transitório, sobre o ideal e sobre a própria arte poética. Ao conjugar tradição formal e inquietação metafísica, Lêdo Ivo se insere em alguns valores estéticos cultivados pela Geração de 1945, para a qual a depuração verbal, a imagem simbólica e o rigor composicional eram elementos fundamentais na construção do poema.

Soneto da rosa passageira

Procuro a rosa feita de semente,
água, fôlha, esplendor, estrume e espanto.
Nesta rosa, bem sei, se abriga o canto
que nos faz fulgurantes de repente.

Pistilo, estame, flor _ é tão ardente
a rosa que meus olhos buscam tanto
que ela parece, eterna, sob o manto
de fugidio orvalho do presente.

Glória da rosa Clássica! Num dia
o trabalho dos deuses contemplamos
tecendo um sonho puro e sempre inútil

Iguais à rosa somos, ó poesia
Completo, damos tudo, mas passamos
nada deixando aos outros de inconsútil.

Em “Soneto da rosa passageira”, Lêdo Ivo retoma um dos motivos centrais de sua lírica: a rosa como figura simbólica da beleza efêmera e do fazer poético. A estrutura fixa do soneto é rigorosamente preservada — com divisão clássica, rimas consonantes e regularidade métrica —, mas o conteúdo opera sobretudo no plano metafórico e alegórico.

Já no primeiro quarteto, a rosa é apresentada por meio de elementos concretos de sua constituição — “semente, água, folha, esplendor, estrume e espanto” —, combinando termos da botânica a substantivos abstratos que introduzem valores humanos e afetivos. Essa mistura de componentes naturais e atributos espirituais exemplifica o funcionamento das imagens de que fala Antonio Candido, em especial no que diz respeito às metáforas em que o inanimado é animado ou atravessado por qualidades humanas. A rosa é, simultaneamente, corpo vegetal e entidade simbólica, suporte de “espanto” e “esplendor”, o que ultrapassa seu sentido referencial e instaura um processo de humanização poética.

O segundo quarteto intensifica a dimensão simbólica. “Pistilo, estame, flor” constituem uma enumeração que preserva o referente natural da rosa; entretanto, a rosa buscada pelo poeta é “tão ardente” que transcende a materialidade: torna-se fora do tempo, “eterna, sob o manto / de fugidio orvalho do presente”. A coexistência entre eternidade e fugacidade — antítese estruturante do poema, uma vez que os adjetivos “eterna” e “fugidio” se contrapõem, remetendo, respectivamente, à ideia de permanência e de duração ilimitada, e à noção de transitoriedade e instabilidade — cria um campo figurativo híbrido, no qual o objeto concreto se torna emblema do instante poético, sempre prestes a desaparecer. Trata-se de um símbolo no sentido de Antonio Candido: uma figura que não depende de intenção alegórica explícita e cuja interpretação não se fecha numa correspondência unívoca, mantendo-se aberta, “possível e incerta”.

No primeiro terceto, Ivo introduz uma referência direta à “rosa clássica”, retomando o imaginário idealizado já trabalhado em outros sonetos. Aqui, a rosa é qualificada pela “glória” e pela intervenção divina — “o trabalho dos deuses contemplamos” —, reforçando seu estatuto transcendental. O sonho tecido pelos deuses é “puro e sempre inútil”, expressão que sintetiza a ambiguidade da criação artística: elevada e, ao mesmo tempo, consciente de sua precariedade frente ao tempo. A inutilidade, no contexto da poesia moderna, não exclui a necessidade vital da arte; antes, a reafirma.

É no último terceto que o poema assume sua dimensão metapoética de maneira explícita. O verso “Iguais à rosa somos, ó poesia” estabelece a comparação direta — agora plenamente marcada pelo operador de analogia, “iguais” — entre a rosa e a própria poesia. O procedimento é o que Candido chamaria de imagem comparativa direta, sem elipse do conectivo. A poesia, assim como a rosa, “completa”, “dá tudo”, mas “passa”, deixando “nada [...] de inconsútil”, isto é, nada que não seja atravessado por costuras, rasgos e marcas do

tempo. A ideia de passagem reafirma a condição efêmera tanto do objeto natural quanto da criação artística, ainda que esta busque, pela forma fixa, alcançar alguma permanência.

Dessa maneira, “Soneto da rosa passageira” articula natureza, transcendência e metalinguagem, inscrevendo-se na tradição do metasoneto tão cultivada por Ivo. A rosa funciona, simultaneamente, como imagem do absoluto e como figura da própria poesia — ambas brilhantes, ambas fugidias. Em sua delicada tensão entre rigor formal e reflexão sobre o efêmero, o soneto exemplifica a poética de Ivo: uma poesia que renova a tradição sem rompê-la, que busca a beleza sabendo de sua transitoriedade e que transforma a forma clássica em espaço de meditação sobre o destino da arte.

Enquanto Bandeira instrumentaliza o soneto como espaço de crítica e reinvenção formal, Lêdo Ivo o utiliza como território de contemplação estética e de aprofundamento lírico. Ambos mantêm o domínio técnico da forma fixa, mas a poeticidade, como diria Octavio Paz, emerge de maneiras distintas: em Bandeira, pela subversão do tema; em Ivo, pela exaltação do símbolo.

Essas diferenças refletem também as concepções de poesia de cada autor. Para Bandeira, como ele próprio afirma em *Itinerário de Pasárgada*, a poesia se encontra nas palavras e nas intuições imprevisíveis do cotidiano. Já para Lêdo Ivo, embora reconheça o papel da inspiração, o poema nasce do rigor formal e da busca por um ideal de beleza e transcendência — mesmo que esse ideal só possa ser alcançado no terreno da imaginação poética.

Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt

E de súbito n’ alma incompreendida
Esta mágoa, esta pena, esta agonia;
Nos olhos ressequidos a sombria
Fonte de pranto, quente e irreprimida.

No espírito deserto a impressionada
Misteriosa presença que não via;
A consciência do mal que não sabia,
Aparecida, desaparecida...

Até bem pouco tempo, era uma imagem baça.
Agora, neste instante de certeza,
Surgindo claro, como nunca o vi!

O soneto de Augusto Frederico Schmidt — que, segundo Manuel Bandeira, foi uma espécie de “restituição” ao rigor formal do soneto clássico — apresenta uma narrativa lírica que se constrói em torno da súbita irrupção de um sentimento profundo na “alma incompreendida” do eu poético. A atmosfera do poema é dominada por um tom introspectivo e confessional, marcado pela emergência da mágoa e da agonia, que irrompem com força apesar dos “olhos ressequidos”, onde se forma, paradoxalmente, uma “fonte de pranto”.

Entre os recursos expressivos empregados, destaca-se o uso frequente de metáforas, muitas delas atribuídas a elementos imateriais como a alma e o espírito. O poeta personifica tais entidades ao conceder-lhes estados e qualidades próprios de seres vivos: a alma torna-se “incompreendida”, enquanto o espírito é descrito como “deserto”, metáfora que, embora pertença originalmente ao campo da natureza, funciona no poema como adjetivo qualificativo de um estado emocional. Trata-se, portanto, de um caso de metáfora em que um termo inanimado é empregado para designar algo animado, nos termos definidos por Antonio Candido (1987).

Além disso, a oscilação entre presença e ausência — “aparecida, desaparecida” — reforça a dinâmica interna do poeta, dividido entre a consciência incerta e o reconhecimento tardio de algo que antes era apenas uma “imagem baça”. O fechamento do soneto acentua a tensão entre idealidade e perda: o olhar, agora “tocado pela graça”, revela uma pureza angélica que o sujeito reconhece não possuir mais. O efeito simbólico dessa “pureza perdida” articula a dimensão espiritual do poema com o sentimento de culpa ou insuficiência que permeia toda a composição.

Soneto italiano

Frescura das sereias e do orvalho,
Graça dos brancos pés dos pequeninos,
Voz das manhãs cantando pelos sinos,
Rosa mais alta no mais alto galho:

De quem me valerei, se não me valho
De ti, que tens a chave dos destinos
Em que arderam meus sonhos cristalinos
Feitos cinza que em pranto ao vento espalho?

Também te vi chorar ... Também sofreste
A dor de ver secarem pela estrada
A s fontes da esperança ... E não cedeste!

Antes, pobre, despida e trespassada,

Soubeste dar à vida, em que morreste,
Tudo - à vida, que nunca te deu nada!

No “Soneto italiano”, o caráter figurado decorre da construção progressiva da imagem da mulher evocada pelo poeta, elaborada por meio de uma sequência de sensações e figuras que sugerem conforto, pureza e alegria — frescura do orvalho, inocência infantil, canto dos sinos, beleza das flores. Essa primeira parte é marcada por figuras diretas, sem comparações explícitas.

No segundo quarteto, a linguagem figurada se intensifica com metáforas que aproximam realidades inconciliáveis: “chave dos destinos”, “sonhos cristalinos” que “ardem” e se tornam “cinza” espalhada pelo vento. Candido (1987) observa que tais contradições são poeticamente eficazes porque derivam de uma distorção inicial dos sentidos das palavras, criando uma lógica interna coerente dentro do universo do poema.

O terceiro quarteto apresenta menor carga figurativa, concentrando-se na metáfora das “fontes da esperança” que secam. Já o quarteto final retoma e intensifica o figurado, agora com maior densidade conceitual e ética: a mulher “trespassada” e “despida” por dor e pobreza é figurada como alguém que dá tudo à vida, embora a própria vida “nada lhe tenha dado”. Trata-se de uma contradição lógica, mas poeticamente produtiva, esses versos evidenciam a força — expressa em “não cedeste” — e a abnegação do eu lírico, condensada no gesto de “soubeste dar à vida, em que morreste, / tudo à vida, que nunca te deu nada”. Além disso, o sujeito do poema se dirige a uma segunda pessoa que se configura na figura dessa mulher.

Conforme explica Candido, esse processo evidencia uma operação típica da poesia: organizar racionalmente um pensamento fundado na alteração dos significados usuais das palavras, produzindo simultaneamente um sentido geral claro e efeitos figurativos que constroem a expressividade total do poema.

No livro *Acontecimento do Soneto*, Lêdo Ivo apropria-se da forma fixa com rigor estrutural — métrica regular, rimas consonantes e divisão canônica do soneto — ao mesmo tempo que a utiliza como espaço de reflexão sobre a própria construção poética. Como observa Vagner Camilo (2020, p. 150–151), o volume caracteriza-se por uma contenção formal que não chega a instaurar a tensão moderna entre forma e subjetividade, típica do modelo baudelairiano; ao contrário, a regularidade estrutural mantém-se estável, mesmo quando o poema se volta para a poesia.

Soneto das catorze janelas

O que se esquia em mim mais se levanta
no sul da arte poética, no drama
onde o meu ser transfigurado clama
que eu escreva a canção que não me encanta

Mas, por falar de mim, sempre me espanta
pela perícia com que me proclama.
E eu destruo o supérfluo, usando a chama
que sobre o meu trabalho o sol decanta.

Não se faz um soneto; ele acontece
e irrompe de alquimia do que somos
subindo as altas torres do não ser

Nas rimas que ninguém nos oferece,
pungentes, nós seguimos, e fitamos
catorze casas para nos conter

É precisamente o que ocorre no “Soneto das catorze janelas”, no qual Ivo dramatiza o processo de criação poética, transformando o próprio soneto em tema e em imagem. Desde o primeiro quarteto, o eu lírico revela a fricção entre o impulso interior (“o que se esquia em mim”) e a demanda da arte (“a canção que não me encanta”), sugerindo que o poema nasce não da vontade consciente, mas de uma força que ultrapassa o controle racional do poeta. Esse gesto é coerente com a noção de “acontecimento” anunciada pelo título do livro: o poema irrompe, mais do que se constrói; acontece, mais do que se fabrica.

O segundo quarteto aprofunda esse movimento, ao mostrar que a escrita resulta da tensão entre revelação e espanto. O poeta se vê proclamado por sua própria criação, como se o poema fosse sujeito de sua própria aparição: inicia-se, assim, o jogo metalinguístico que estrutura o soneto. A partir dessa perspectiva, a figuração opera menos no plano sensorial e mais no plano conceitual — aquilo que Candido identifica como um tipo de imagem em que “a abstração é meramente visual, possível e incerta”, sem a necessidade de correspondência empírica. A “chama” que decanta o trabalho do poeta não é descrição literal, mas construção simbólica da operação artística.

A metalinguagem atinge seu ponto mais explícito nos tercetos. O verso “Não se faz um soneto; ele acontece” sintetiza a poética de Ivo: a criação é fruto de uma “alquimia do que somos”, expressão que associa a atividade artística à fusão de elementos internos, subjetivos, não plenamente acessíveis pela razão. O soneto surge como uma forma que excede a intencionalidade e, simultaneamente, exige técnica, decantação e depuração.

A imagem final — “catorze casas para nos conter” — reinterpreta a estrutura do soneto de modo engenhoso. Os versos são concebidos como “casas”, espaços habitáveis, reforçando a ideia de que o poema constitui uma morada simbólica para o sujeito poético. Trata-se de uma poderosa transposição metafórica, próxima do que Candido (1987) classificaria como metáfora inanimado-por-animado, ao atribuir ao objeto poético (o soneto) características próprias de construções humanas, transformando a forma fixa em espaço arquitetônico.

Após observarmos como Manuel Bandeira e Lêdo Ivo se apropriam de forma distinta do soneto, é possível aprofundar a compreensão da poética de Lêdo Ivo, cuja obra sintetiza, de maneira singular, a tensão entre a tradição clássica e o impulso moderno. Sua poesia manifesta uma harmonia entre o rigor formal e a liberdade criadora, entre a medida e o ímpeto intuitivo.

Lêdo Ivo, sem renegar a tradição clássica e camoniana, constrói sua poesia em um ponto de equilíbrio entre o moderno e o antigo, posicionando-se, assim, em um espaço singular dentro da literatura brasileira. É nesse diálogo entre tradição e inovação que se delinea o cerne de seu programa poético. Para o autor, a forma poética — especialmente o soneto — manifesta-se de modo natural e espontâneo, sem que se imponha como um exercício de artifício ou de busca angustiada por perfeição formal (MOISÉS, p. 404).

O universo poético de Lêdo Ivo também se amplia com a presença de vertentes como a poesia participante, os poemas de viagem — de tom mais circunstancial — e a poesia erótica, que revela o mesmo impulso vital e criador presente em suas odes e sonetos. (MOISÉS, p. 422).

6. Conclusão

Os poemas analisados ao longo deste trabalho permitiram compreender que cada um deles, independentemente de sua temática, carrega em si uma maneira singular de apropriação e reelaboração do soneto. Ao examinar essas obras, percebemos que a linguagem não apenas descreve a realidade, mas a recria, dando-lhe novas nuances e sentidos. É por meio desse gesto criador que a literatura se torna capaz de iluminar o que é fugidio, de revelar o que se esconde no cotidiano e de oferecer ao leitor uma experiência de ampliação do olhar.

Assim, a reflexão construída aqui não se encerra em si mesma; ela se desdobra, como quem abre uma janela para além da análise técnica. Cada soneto, cada ideia e cada imagem destacada ao longo do breve estudo reafirmam que a escrita literária continua sendo um território fértil, onde emoção e pensamento se entrelaçam e se renovam.

Conclui-se, portanto, que interpretar textos literários é também um modo de compreender a própria condição humana: seu instante passageiro, sua busca por sentido e sua capacidade infinita de transformar o real através da palavra. E, como a poesia que ecoa mesmo depois do último verso, permanece aqui a certeza de que a literatura segue viva — não apenas nos livros, mas sobretudo na sensibilidade de quem a lê.

Pensar o soneto no interior da poesia desse período (1944-1948, ano de publicação dos livros analisados) significa retornar a um espaço de tensão entre permanência e ruptura, memória e invenção. Ao observar *Lira dos Cinquenta Anos* (1944), percebe-se que Manuel Bandeira não abandona a forma fixa, ele a transforma em lugar de reflexão sobre o próprio fazer poético. Nesse livro, a variedade formal e temática não revela dispersão, mas maturidade — a consciência de que a poesia, para permanecer viva, precisa dialogar com suas origens.

As considerações de Mário de Andrade sobre o “soneto verdadeiro”, as críticas de Casais Monteiro e a tradição lírica brasileira convergem para iluminar a posição singular de Bandeira, que concilia disciplina e liberdade, rigor e emoção. Ao lado dele, Lêdo Ivo retoma o soneto não como símbolo de passado, mas como via de transcendência e de meditação sobre o cotidiano. Assim, este trabalho busca refletir sobre como esses dois poetas, separados por contextos e sensibilidades distintos, compreendem a forma fixa como espaço de continuidade criadora, mostrando que a modernidade literária não elimina o passado, mas o reinscreve em novas formas de sentir e pensar.

7. Referências

ALCONCHEL, Marcos David. Poesia e verso: leitura de *Lira dos Cinquenta Anos*, de Manuel Bandeira. São Paulo: Editorial Arche, 2019.

ANTONANGELO, Anderson Villadala. Ecos da lírica camoniana nos sonetos de *Lira dos Cinquent'anos*, de Manuel Bandeira. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Lusófona) – Universidade do Minho, Braga, 2021.

BANDEIRA, Manuel. *A lira dos cinquenta anos*. São Paulo: Global, 1944.

- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2, p. 98–1277.
- BASTOS, Laíse Ribas. “Mande notícias literárias para mim”: entre cartas, poesia e revista, Lêdo escreve para Domingos. *Texto Poético*, v. 21, n. 46, p. 224-237, set./dez. 2025.
- CAMILLO, Vagner. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Manuel Bandeira: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.
- IVO, Lêdo. *Acontecimento do soneto*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1948.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Tradução de Olga Savary.